

IL
DUOMO DI MILANO.

Edizione di 200 esemplari numerati.

N. 36

CARLO ROMUSSI

IL
DUOMO DI MILANO

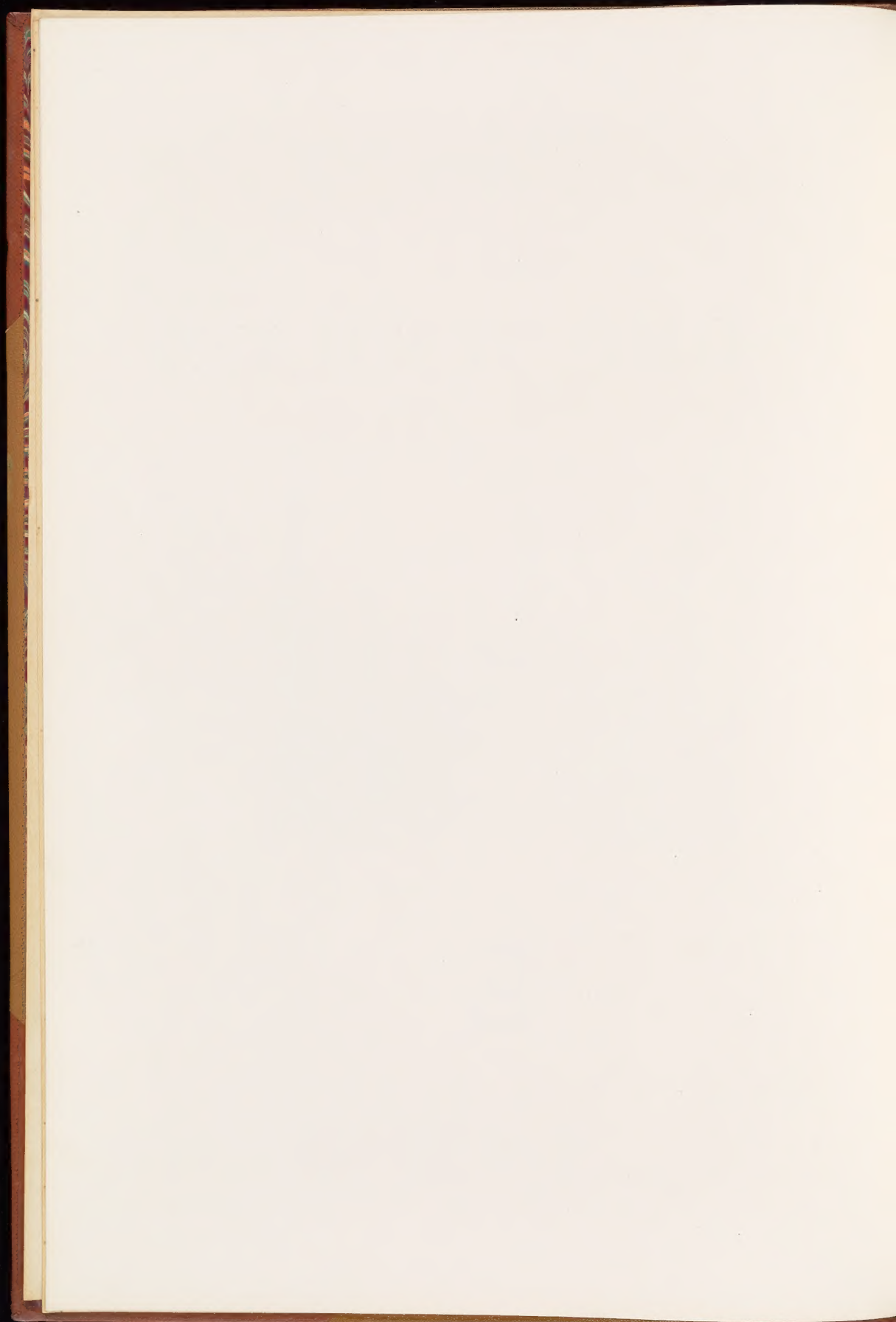


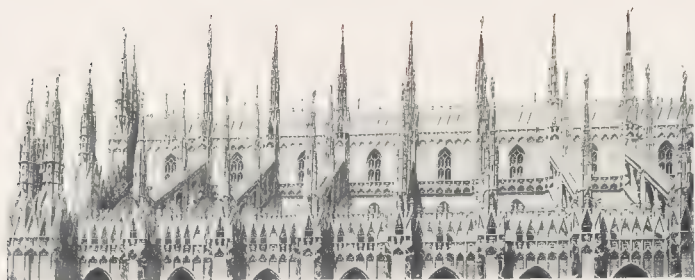
43 Tavole in Fototipia.



Milano — ULRICO HOEPLI — Editore

1902.





IL DUOMO DI MILANO



Il periodo glorioso della vita del popolo milanese era tramontato nel secolo xiv. Una fatalità storica aveva sostituito gli splendori democratici della repubblica e degli arcivescovi, dei consoli e dei podestà colla signoria dei Visconti. Questi avevano tolte ai Milanesi le armi, troppo spesso adoperate contro le città vicine, ma che loro avevano soprattutto servito per procacciarsi la libertà e mantenerla; e i nuovi signori, sostituita la loro volontà al governo comune, opprimevano i cittadini, domandoli colle varie e capricciose crudeltà dei supplizi. Ma nei sudditi taciturni, ai quali era stato perfino proibito di usare le parole di *popolo* e di *pace*, perchè ritenute sediziose, ferveva pur sempre una vita nascosta; e l'ardore irrequieto che non potevano più impiegare nei comizi e nelle guerre, - trovando chiusa ogni altra via, - si spiegava nelle industrie e nelle arti. In queste cercavano i conforti di una nuova potenza e della ricchezza, che serviva a pagare i soldati di ventura, numerosi come le cavallette bibliche, e le spese delle guerre cui erano estranei e i sacchi d'oro del tributo visconteo all'avidio imperatore, sempre bisogno di danaro, e il lusso sfrenato della Corte e i palazzi e i castelli eretti per tenerli in soggezione.

Vicino all'antico palazzo del Comune, che sorgeva dov'è oggi la Corte, del quale s'erano impadroniti i Visconti, da Azzone rifatto coll'opera di Giotto e da Galeazzo I manomesso, sorgeva il tempio di Santa Maria Maggiore, in mezzo a casupole, a battisteri, a cappelle, a chiesette, avendo a ridosso la *domus* o casa dell'arcivescovo, dalla qual *domus* ebbe poi nome il Duomo; perchè, allorchando i Milanesi, aiutati dai collegati lombardi, riedificarono la città distrutta dal Barbarossa, si costruirono le case senza seguire alcun ordine prestabilito, appoggiandosi l'una all'altra, come se le famiglie che le abitavano avessero sentito il bisogno di star vicine, di stringersi, di difendersi coll'unione.

Ma questo tempio, innalzato affrettatamente in quei momenti pieni d'entusiasmo col ricavo degli anelli, delle collane, degli ori delle donne devote a Maria, era scarso di pregi d'arte, perchè allora si pensava piuttosto alle torri che dovevano fortificare le mura e che ancor rimangono, esempio poderoso, a porta Nuova; e dopo poco più di un secolo appariva così crollante che i cittadini dovettero accingersi a rifarlo. La fabbrica procedeva a rilento e timidamente; gli architetti lombardi nel riformare la vecchia chiesa si trovavano chiusi tra le fabbriche meschine che l'assediavano d'ogni parte; quando ad uno di loro, forse più probabilmente a parecchi, nelle adunanze che tenevano per consiglio, sorse l'idea audace di abbandonare del tutto le tracce della vecchia chiesa e di costruirne una nuova che diventasse il monumento degno di questa città che vantava glorie e ricchezze fra le prime d'Italia ed aveva una forma speciale di culto che la faceva distinta da quello emanato da Roma a tutti i cattolici.

Chi fu l'autore del progetto? Ogni ricerca tornò vana, e nulla ci dicono in proposito gli scarsi documenti. Il primo di questi è una lettera dell'arcivescovo Antonio di Saluzzo che il 12 maggio 1386 eccita il clero e il popolo a concorrere per la vecchia chiesa logora e cadente e che i cuori dei fedeli vogliono riedificare a nuovo (*de novo rebedificari facere cordia fidelium intendunt*). Nel 12 ottobre dello stesso anno Gian Galeazzo Visconti, signore di Milano, concede che si faccia una questua in tutto lo Stato di Milano a favore della Chiesa Maggiore « la quale da gran pezza andò in rovina e si incominciò a rifare. » Da chi fu rifatta? Lo dice un anno dopo l'arcivescovo nella lettera 17 settembre 1387 che « la si riedifica di nuovo, come i cuori dei fedeli vogliono e cominciarono (*corda fidelium intendunt, inchoarunt*). » E finalmente nel 15 ottobre 1387 si riuniscono gli

amministratori per ordinare le cose della fabbrica « iniziata da molto tempo » e la cosa si prosegue « per divina ispirazione e con suo condegno favore » (*jam nullo retro temporibus initiata est et nunc diuina inspiratione et suo condegno favore fabricatur*). Dai documenti quindi risulta che sulle prime volevasi riattare a chiesa vecchia, poi si pensò di fare casa nuova; che i fedeli la vollero e la cominciarono, e che il disegno, l'idea del grande tempio fu una « divina ispirazione. »

Degli architetti neppure una parola, « uasiché il disegno meraviglioso fosse, un bel mattino di primavera, apparso, senza sforzo d'alcuno, agli occhi dei Milanesi come una candida, radiosa visione profilantesi sull'azzurro del cielo.

Questa incertezza diede luogo a favolose leggende. L'adulazione servile attribuì la fondazione del Duomo a Gian Galeazzo Visconti, primo duca di Milano, principe di sterminata ambizione che aveva sognato di fondare un vasto regno nell'Italia superiore. Raccontano che quando mosse da Pavia a Milano, fingendo un pellegrinaggio religioso a Varese, per sorprendere a tradimento lo zio Bernabò Visconti, rubargli il dominio e chiuderlo prigioniero nel castello di Trezzo, dove morì di veleno, avesse fatto voto alla Vergine di erigere un tempio sontuoso se lo aiutava nel meditato delitto. Altri ripudiano questo empio contratto colla divinità e scrivono che albia eretto il tempio in espiazione del misfatto, finalmente altri ancora riferiscono che il principe sarebbe stato indotto all'impresa da una malattia strana che affliggeva le donne milanesi per la quale non riuscivano a condurre a termine la gestazione dei figli maschi; malattia veramente strana che distingueva il sesso dei nascituri nel seno delle madri. E Gian Galeazzo che desiderava un figlio per lasciarlo erede dello Stato che con ogni arte andava ingrandendo, votò il tempio a Maria per far cessare il flagello. Tutti e tre questi racconti sono sorti dopo la morte di Galeazzo per opera di scrittori che volevano ingraziarsi i di lui discendenti e sono contraddetti dai documenti che abbiamo citato, secondo i



al principio al tempio cui si lavorava già « da molto tempo » nel 1387 e Gian Galeazzo non era fatto signore di Milano appena nel 1385. Piuttosto l'astuto principe quando vide il fervore dei milanesi per erigere il nuovo tempio, fu molto lieto di secondarlo, perchè li distraeva dal pensare alla usurpazione sua, e all'oppressione che andava aggravando per assicurarsi il mal tolto dominio. Per questo concesse i diritti di questua nelle città tutte dello Stato a beneficio della Fabbrica, ascese che si usasse della cava di marmo della Gandoglia e concesse con donativi al maggior tempio che i cittadini erigevano nella sua capitale.

Il Duomo fu opera e volontà dei cittadini: e per questo tutti con innato fervore vi concorrevano, dai maggiori ai più umili. I Milanesi andavano a lavorare *pro nihilo*, a menar di zappa, a scavar le fondamenta, a portar terra e mattoni; si erano ripartiti in schiere ora di associazioni di artigiani, ora di abitanti di una porta o di una parrocchia, ora di collegi di avvocati, di notai, di medici, di speziali, ora era lo stesso magistrato, il podestà colla sua curia, ora un gruppo di nobili, e ciascuna schiera, prima di accingersi alla fatica, deponeva sull'improvvisato altare una somma di danaro stata in precedenza raccolta.

Davanti a quell'altare stavano seduti alcuni cittadini per ricevere le offerte e registrarle; e i libri delle offerte e delle spese che furono pubblicati ai quali risalgono solamente al 1387 mostrano l'entusiasmo cittadino che aveva invaso tutte le classi.

Le donne offrivano le vesti con bottoni d'argento, le collane, i monili, i drappi d'oro; l'uomo d'arme vi gettava la sua spada, i guantoni di ferro e la barbuta; il lavoratore il suo coltello, la massaia il paiuolo della minestra quotidiana e l'ascia di filo e la tela; il contadino le capre, il frumento, le primizie della frutta; era una gara a chi dava di più. I danari s'accumulavano, e sui libri della Fabbrica si vedono i nomi degli oblatori più ricchi, della eccelsa domina Caterina moglie di Galeazzo, della sorella regina di Cipro, accanto alle *mercetras Mediolani* cui pareva risolversi dall'avvilimento unendosi nell'offerta pia. Per le vie tutte della città era una

animazione straordinaria. Le giovinette milanesi, delle quali Leonardo e Luino ci trasmisero il tipo dolce, ingenuo e pensoso, «stavano cantando inni e laudi. Le madri le avevano adornate delle vesti più belle, e coronate di fiori: ed ora l'una d'esse, colla fresca voce squillante, intonava il canto che le altre seguivano in coro, ed ora si dividevano in due parti, alternando le strofe dagli agili ritmi alle lunghe cantilene. La gente si affollava sul loro passaggio, accorrevano alle finestre, e piovevano i soldi e i danari nelle borse che i fanciulli tendevano o nei drappi che distesi pei quattro angoli erano portati davanti alle *cantegole*. Si sollecitavano i testamenti a favore della Fabbrica: e colle lodi e cogli onori si eccitava la generosità dei cittadini. Si otteneva dal papa un giubileo che fruttava largamente: si chiedeva al principe che le obblazioni solite a farsi in certe feste dai Paratici fossero devolute tutte a pro' della Fabbrica; e al ricchissimo negoziante Marco Carello, che ancor vivente aveva lasciato tutto il suo al Duomo, vennero fatti funerali magnifici ed a lui si innalzò il monumento che fu il primo collocato nelle nuove navate e che ancor oggi vedesi appoggiato al muro, a destra di chi entra (Tavola XVI).

La Fabbrica intanto rapidamente avanzava: nel 1386 erano stati ripresi i lavori, iniziati prima, e coordinati a un fine; e il tempio, cominciato propriamente nel 1186, era progredito in modo che ai 4 d'agosto del 1397 fu solennemente inaugurato col celebrare gli uffici religiosi all'altare maggiore. Dell'edificio non appariva allora che l'ossatura; si vedevano i muri di cinta e le absidi: nell'interno vi erano i piloni che dividevano le navate e la fronte, posta due campate indietro della presente, era formata da una tenda e da un muro provvisorio.

Gi voleva il lavoro di cinque secoli perchè il tempio diventasse quella meravigliosa mole che resta unica al mondo, che forma l'ammirazione degli artisti e la disperazione degli scienziati che s'affannano per definire lo stile il quale si sottrae e sfugge a tutte le regole, come i più grandi poemi si sottraggono alle norme dei grammatici perchè sono l'opera di un genio creatore. Lo stile del Duomo è lo stile suo, uno stile nato dallo svolgimento dell'arte lombarda propria di questa nostra terra.

Sullo stile del Duomo e sull'architetto che ne diede il disegno, fu scritta una biblioteca: la Germania e la Francia vorrebbero l'onore d'averci dato e l'uno e l'altro, e la contesa non è ancor finita. Sulle prime si discuteva fra Enrico de Gmunden o Gamondia e Nicolò Bonaventis da Parigi; altri parlano di Hans o Annex di Fernex; ma il primo venne a Milano cinque anni dopo che i lavori erano cominciati, due anni dopo il Bonaventis; e l'Annex non era un architetto, ma bensì un ornataista e un imprenditore di lavori che anzi andava in Germania per cercarvi ingegneri da condur qui Camillo Boito, che è acuto ragionatore e consultò al par di noi gli *Annali della Fabbrica*, non potendo sostenere che ad alcuno di quegli architetti, giunti troppo tardi sul lavoro, potesse attribuirsi il disegno primo, sostiene che sia venuto dalla Germania il progetto originario, modificato poi dai nostri architetti, ma è semplice congettura. Il Giulini crede invece che l'autore del progetto sia Matteo da Campione; altri propende per Simone da Orsenigo; vi fu per fino il Torri nel *Ritratto di Milano* che presenta Giovan Antonio Omodeo come il primo architetto, mentre lavorò alla Fabbrica un secolo dopo ch'era incominciata!

Cesare Cantù, che ordinò i documenti dell'Archivio del Duomo e scrisse la prefazione agli *Annali*, non si attenta di proferire alcun nome, ma crede che il disegno sia opera collettiva di maestri campionesi. E forse questa è la ragione per la quale non si conosce il nome dell'autore del progetto, non essendovi chi potesse pretendere all'intera gloria di esso. I *Magistri comacini*, maestri di muro, architetti, scultori dei laghi di Lugano e di Como, si spargevano per il mondo a fabbricare, si trasmettevano le regole dell'arte loro di generazione in generazione, con segni e simboli dei quali non conosciamo ancora i segreti e mettevano in comune i progressi che andavano facendo per avvicinarsi sempre meglio all'ideale d'ogni fabbrica che consiste nella solidità e nella bellezza. A loro dobbiamo il rapido propagarsi dell'architettura che si chiamò lombarda e della quale troviamo esempio in tutta Italia non solo, ma in Germania, in Francia, in Inghilterra; in Milano edificarono l'atrio di Sant'Ambrgeo, San Gottardo, Sant'Eustorgio, la badia di Chiaravalle unendo il leggiadro e il solenne: essi fabbricarono il palazzo della Ragione in piazza Mercanti, accennarono più tardi a trasformare l'arco rotondo nell'acuto erigendo gli archi di porta Nuova e la pusterla Fabrica, atterrata dai nuovi

barbari ignoranti; e, senza stabilir teorie, andavano modificando la linea orizzontale, avvicinandosi alla verticale e tendendo al cielo; sostituivano i mattoni coi marmi, e creavano il Duomo, che ha lo stile speciale, derivazione del lombardo. Un tedesco che studiò molto il nostro Duomo, Cristoforo Schmidt, attribuisce egli pure il disegno primo agli italiani: «i magistri comacini e campionesi, scrive, si erano bensì r... nel costruire, allo stile dell'arco a ... mal modo loro, sicchè lo avevano sviluppato con lineamenti affatto speciali, di conformità alle esigenze locali, e in particolare alle materie costruttive che stavano loro sottomano...» E ricorda inoltre che un contrassegno della società dei maestri comacini e campionesi era che l'individuo, qualunque fossero le sue capacità anche distinte, trovavasi assorbito dall'intero corpo sociale, il che toglie ogni meraviglia per l'ignoranza nella quale siamo



del nome del primo architetto del Duomo. Dello stesso avviso fu sempre l'architetto Luca Beltrami che dimostrò come l'arte del Duomo non sia che una trasformazione naturale di quella lombarda, nella struttura e nell'ornamentazione. I maestri comacini, viaggiando per lavoro in estranei paesi, insegnavano le forme della loro arte e di ricambio vedevano quelle degli altri; e queste elaboravano nella loro mente, trasformandole in un tipo originale. Così la chiesa lombarda che era una volta il luogo di ritrovo dei cittadini, quelli vi discutevano degli affari pubblici, assunse più tardi le forme dell'arco acuto e della decorazione a guglie, ad archetti, a trofei nei templi dove lo spirito degli afflitti si sollevava al cielo come un inno fervido dell'anima che vince la materia e l'idealizza nelle aeree forme.

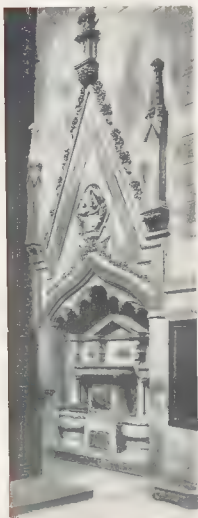
In un antico verbale della Fabbrica del Duomo ove si discute della costruzione, ci si presentano tre architetti campionesi, maestro Marco Frixone da Campione, maestro Simone da Orsenigo e maestro Jacopo Fusco di Campione. Ed è ragionevole la presunzione che questi tre — i quali risulta che attesero ai primi lavori del Duomo, ne gettarono le fondamenta, ne fecero le misure, ne alzarono le mura principali, — siano stati anche gli autori collettivi del disegno originario.

A mezzo l'anno 1389 venne Nicolo di Bonaventis o Bonaventura, forse fiorentino dimorante a Parigi; ma durò poco al posto d'ingegnere generale e se ne tornò dov'era venuto. I campionesi ripresero la direzione e l'impresa procedeva rapidamente, quand'ecco sopraggiungono gli architetti tedeschi a rallentare i lavori. Di tratto in tratto i Milanesi che, per l'indole, tengono in minor conto gli artisti di casa, affidandosi più volentieri a quelli venuti di fuori, mandavano a chiamare gli architetti d'oltralpe, riponendo in essi la fiducia negata ai nostrani. Ma questi ultimi, a lor volta, che conoscevano meglio l'opera che avevano cominciata, facilmente mostravano gli errori dei forastieri, i quali per vendicarsi biasimavano tutto quello ch'era stato fatto, asserendo perfino che l'edificio non poteva reggere in piedi e doveva crollare.

Allora la superbia dei nuovi maestri tedeschi che la loro proposta di distruggere quello ch'era già stato fatto e che di Milano era un mirabile opera mirabile, facevano ricredere i cittadini che si affrettavano a saldare i conti di questi architetti — dar loro il commiato. I nostri tiravano il fiato e riprendevano con maggior lena l'opera interrotta. Ma però quei maestri tedeschi attendevano ora a questa, ora a quella parte del gran tempio e lasciavano onorande tracce del loro ingegno. Giovanni da Fernach faceva la porta della sacristia meridionale, altri si dedicavano ad alcuni dei capitelli, apportando nuovi elementi d'arte. Venne chiamato anche un architetto francese, il Mignot, e questi alla fine del 1400 trovò, al par dei tedeschi, tutto brutto e tutto sbagliato quanto era stato fatto; e anch'esso fu, dopo due anni, licenziato. E lo si comprende. L'architettura è una lingua che esprime un pensiero, una civiltà; e gli stranieri che non comprendevano la nostra, pretendevano imporre quella ch'essi parlavano. Questo il motivo del dissidio fra loro e i nostri.

Venivano anche altri italiani che facevano ottima prova; fra questi Andrea degli Organi da Modena e il figlio Filippino, Bernardo da Venezia, Giovanni de' Grassi; giunse più tardi Giovanni Solari che fu nominato nel 1452 ingegnere generale della fabbrica, dicendosi che era tale « che pochi o nessuno potevano essere a lui equiparati. » Già erasi reso famoso per i lavori alla Certosa di Pavia, e nacque gran fiducia nei cittadini che egli avrebbe portato a compimento il tempio. E il Solari vi si accinse volentieroso; al 16 agosto 1452 l'arcivescovo Giovanni Visconti invitava i cittadini al collocamento della prima pietra delle opere che rimanevano a farsi del Duomo che « già splende in modo mirabile e che appare cosa divina, non umana o maestri stessi dei lavori ». Tali opere consistevano nella sistemazione delle due navate laterali e nello stabilire dove dovesse arrivare la facciata. Papa Pio II concesse di atterrare la chiesa di Santa Tecla che esisteva davanti al Duomo affine di poterne aprire la piazza, e fu collocata una colonna di marmo là dove venne stabilito che arrivasse la chiesa.

Ma sebbene la chiesa, per opera del Solari e del figlio Guiniforte, fosse stata ampliata e le finestre fossero adorne dei meravigliosi vetri colorati a storie, alcuni dei quali tuttora si vedono, ed appaiono quali intonati in miti colori, quali scintillanti come gemme orientali, mancava pur sempre il tiburio o cupola. Era stato chiamato anche per quest'opera un tedesco, Giovanni da Graz, ma questi subì la sorte de' suoi connazionali, tantoché il duca Lodovico il Moro raccomandò che per l'avvenire si escludessero i germanici. Parecchi modelli erano stati fatti, e si conservavano presso la Fabbrica; ma nel 1490 i deputati incaricarono il maestro Giovan Antonio Omodeo e il maestro Giovanni Giacomo Dolcebuono a prepararne altri, studiando sui già fatti, per ultimo in questa parte il Duomo. I nuovi modelli dovevano esser giudicati dal maestro Francesco De' Giorgi da Siena, che fece anch'esso un modello, e dal maestro Luca fiorentino. I deputati imponevano con una mirabile ingenuità di desiderar che il tiburio dovesse essere bello, onorevole et eterno, se le cose del mondo si possono far eterne. »



Muore il Dolcebuono: ed architetti e scultori famosi si aggiungono all'Omodeo. Basti ricordare Cristoforo Solari detto il Gobbo, il Fusina, Gerolamo della Porta, Cristoforo dei Lombardi, Silvestro da Cairati, Gian Giacomo della Porta e i due fratelli Bussi, Polidoro ed Agostino, che sono fra i più grandi artisti di quel tempo.

Il Solari, detto il Gobbo, scolpì le due statue di Adamo ed Eva che si trovano nella parte superiore del Duomo, e il Cristo sulla colonna che si vede nella Sacristia meridionale; il Fusina parecchie altre, fra cui una Maddalena lodatissima; e l'Omodeo disegnava e costruiva l'ardita gaglia che porta il suo nome e che mediante una scala a chiocciola interna conduce al piano superiore del tiburio. Le torri dovevano essere quattro; ne costruirono un'altra il Briosco e il Lombardo che però dovette essere rinnovata ai nostri tempi dall'architetto Vandoni; nel 1814 l'architetto Pestagalli alzava la terza, e negli anni a noi vicini la quarta l'architetto Cesabianchi.

Seguono anni di guerra e di devastazione che fan sospendere i lavori del Duomo; ma fra i dolori della dominazione spagnuola, si rideda più vivo nei Milanesi il desiderio di veder compiuto il loro tempio. Vi lavora Vincenzo Dell'Orto da Seregno, però ai deputati alla Fabbrica non gradiscono i suoi disegni, gli succede l'ollegirino Tibaldi da Pellegrini, qui condotto da Carlo Borromeo, che riformò il tempio secondo le idee dell'epoca, e che cominciò la facciata colla regolarità classica che si sovrappose all'immaginosa e libera architettura archiacuta.

Egli aprese cinque porte invece delle tre che dovevano essere in origine; e diede i disegni per la facciata nuova, che, sebbene combattuta dai Bassi, furono adottati dal cardinal Federico. In quei tempi v'era ancora un cuneo del palazzo ducale (rifabbricato poi e diventato l'attuale palazzo di Corte) che penetrava nella facciata; e si dovette ricorrere alla corte di Spagna per farlo levare. Si abbattè la facciata vecchia a marmi bianchi e neri, e il lavoro della facciata nuova fu proseguito dal Buzzi nel 1646; e sebbene appaia discorde dall'architettura generale, resta meraviglioso esempio di eleganza architettonica e scultoria per le opere dei Richini e del Cerano: la porta maggiore, lodatissima fra tutte, è ornata di bassorilievi di Gaspare Vismara.

Nell'8 giugno 1805 Napoleone Bonaparte ordinò che la facciata rimasta incompleta, perchè nella parte superiore era di mattoni, si dovesse finire, rivestendola di marmi, e colla rapidità fulminea che sapeva imprimere a tutto quanto pensava e voleva, il lavoro fu compiuto in breve tempo su disegni del Polak e dell'Amati.



Un particolare della facciata.

Contro questa facciata si elevarono biasimi e proteste. Si trovò ch'era troppo meschina in confronto alla maestosa mole del tempio; e si deplorò il contrasto fra gli stili architettonici e l'aggiunta, in un severo monumento archiacuto, delle eleganze classiche del Pellegrini. Per rifare la facciata si interrogarono, in concorsi internazionali, gli artisti più illustri: fra questi primeggiarono Luca Beltrami e Giuseppe Brentano del qual ultimo fu premiato il progetto. Ma quando i Milanesi videro sviluppati i due studi, pensarono che il miglior partito era di attenersi a un altro progetto presentato da un arguto architetto che replicava la facciata attuale col motto: *noli*

Infatti chi oserà ripetere le audacie dello stile archiacuto del Duomo che è frutto dell'ispirazione e della fede di tempi così diversi dal nostro? Sul principio del secolo decimonomo si compì la facciata con uno stile gotico; e questa parte è la più povera, fredda e insignificante, perchè si volle rifare un'arte che non si sentiva. E se, per essere fedeli riproduttori dell'antico, rifaremo col calco o questo o quel pezzo del tempio per adattarlo alla facciata (come fu tentato nei modelli in grande del progetto Brentano), avremo un'opera frammentaria degna dei secoli della decadenza, incapaci di un pensiero originale. La facciata, quale oggi ci sta innanzi agli occhi, è la fedele e sincera espressione dei tempi diversi in cui venne innalzata, e documenta la storia del Duomo.

In questo tempio trionfa la bellezza della varietà. Chi lo esamina parte a parte incontra ad ogni passo una sorpresa, un godimento estetico sempre nuovo.

Osserviamo per un momento le parti più minute; ciascuna ha la sua importanza di arte o di storia. Quanti sono fra voi che han posto mente, al disopra del cordone che divide la base di granito dal muro di marmo, a una sequela di teste che riuniscono gli archetti e che formano una cerchia non interrotta, seguente le lunghe linee

di tutto il tempio e che adorna le rientranze e le sporgenze della pianta? Quelle teste, scolpite in età diverse, e che sono il frutto della iniziativa libera degli scultori (che allora si chiamavano scalpellini, *prantes lapidei*), che meritavano il nome di artisti più di certi moderni scalpellini che si chiamano scultori, rappresentano la storia dei sentimenti degli oppressi.

La fabbrica affidava a una maestranza di scultori un certo tratto del tempio da adornare, e lasciava gli artefici padroni di scolpire quel che meglio credevano. Un sentimentale vi effigiava una vergine avvolta nelle tende monacali; un satirico democratico di quei tempi scolpiva un teschio e vi imponeva una corona perchè la morte è la grande eguagliatrice dei grandi e degli umili in faccia alla natura, un devoto preferiva la faccia macilente d'un frate avvolto nel cappuccio; un satirico ci scolpiva una testa di gatto col sorcio in bocca, emblema popolare del fatto, che si riproduce eternamente, del più forte e del più astuto che mangiano il debole e l'ingenuo.

Ma v'erano anche i ribelli: e nella parte del Duomo che guarda verso il palazzo Bocconi, si vedono, a chiave di parecchi archetti, alcune facce di furfanti, col berretto e il ciuffo sull'orecchio, proprio come li descrive la grida del governatore spagnolo, citata nei *Promessi Sposi*. E quei ceffi hanno anche una leggenda. Si racconta che uno scultore aveva salvato una bella e povera fanciulla anch'essa scolpita fra le teste degli archetti decorativi) dalle persecuzioni di un tristo ch'era addetto alla compagnia del Capitano di giustizia, un brutto muso da sgherro, coi baffi irsuti piovanti sul muso sporgente somigliante a quello d'un mastino. Al solo guardarla si capisce ch'era ritratto di persona viva, perchè quegli scultori furono i precursori del verismo nell'arte: tanto vero che i sergenti del bargello vi riconoscono subito il compagno, come in uno specchio.

Il povero scultore fu menato sopra alla giustizia: gli furono dati parecchi tratti di corda; ma l'infamia del triste viso rimase scolpita nel marmo a eterno disdegno della prepotenza.



10

Fino a questo punto abbiamo parlato del Duomo, e non ci siamo ancora entrati. Oggi le imposte sono di rozzo legno; ma Lodovico Pogliaghi sta rifacendole in bronzo con intelligenza d'arte. È una impressione nuova che provate appena varcata la porta, nel passaggio dalla luce piena, abbagliante della piazza, ai chiaroscuri delle interne navate.

Questo chiaroscuro mistico, che il Bisi dipingeva fra i nuvoli d'incenso azzurrini della cupola e il Carcano riproduceva nel dorato polverio che si innalza intorno ai pulpiti, è l'effetto dei finestroni a vetri colorati che temperano la luce e le danno fantastiche gradazioni. Non spaventatevi: resisto alla tentazione di descrivervi una ad una quelle invetrate. Ma se mai in un momento nel quale desiderate trovarvi soli con un pensiero di pace, entrate nel Duomo, fermatevi per poco innanzi a due vetrate. Una delle più antiche è quella che illumina il tempio al disopra degli altari di san Carlo e santa Prassede, nel capocroce della Madonna dell'Albero. È tutta una tinta dolce, giallo-chiara, nella quale risaltano i colori messi a posto con tal conoscenza di valori - di effetti, da produrre all'occhio una dolce armonia. È stata fatta a spese del Collegio dei medici nel 1492; e vi sono innestate le immagini di Ippocrate e Galeno, di Serapione e Avicenna, quali loro protettori. Ma il protettore maggiore è il santo al quale la vetrata è dedicata, cioè san Giovanni Damasceno. Infatti questo santo, ch'era un dottissimo uomo, onorato anche dagli infedeli, ebbe le due mani troncate per ordine di un principe saraceno che lo incolpava d'aver scritto un libello contro di lui; ma la Vergine scesa in sogno a consolarlo, gli riattaccò le mani ai monconi, così che i medici e i chirurghi finora non sono ancora riusciti a fare. Ed è per questo che modestamente lo scelsero a patrono. Un'altra finestra antica, a mano dritta entrando, ci folgora invece coi suoi splendori. Pare un canestro di gemme orientali dal colore denso che, attraversato dai raggi del sole, acquista una profondità luminosa. Non è la trasparenza cruda e sfacciata che sorprende l'occhio di bagliori come i vetri moderni, del poscuro, e impedisce di abbracciar l'insieme e di cogliere l'insieme tessuto di colori. È il costo di passare per un secentista, lo direi il quadro di un pittore che, intinto il pennello nel sole. Calmo e basso - tenuto il colore delle carni, scintillano le pietre, han riflessi rutilanti gli abiti di porpora come fossero usciti allora dalla conchiglia raccolta sul lido dal marinaio di Fenicia.

I fili di piombo incorniciano le figure e dan loro il rilievo. In questa finestra, che pare opera di artista frate, si espone la leggenda di san Giovanni Eremita che fa crollare i templi degli dei falsi e bugiardi, che insegue a cavallo i peccatori per monti e per valli, che resuscita i morti e cambia le pietre in oro, fin quando travelfe nell'alto dell'ovvia la visione radicante del paradiso.

È questa luce circonda i vetusti capitelli dei piloni, anima le statue giacenti sui sarcofagi e inneggia i colori mandati strisce di colore sulla porta della sagrestia meridionale che Giovanni di Fernach cominciò a scolpire nel 1503 e che Porro de' Grassi terminava con un'impronta italiana, illuminando coll'azzurro e coll'oro la gloria di Maria nel martirio del figliuolo.

Entriamo nel tempio. Le porte che in origine erano tre, corrispondenti alle tre navate principali, sono oggi cinque, essendosi aperte, col disegno Pellegrini, anche quelle in fondo alle navate minori.

Facendo il giro da destra a sinistra incontriamo l'arca di Amberto d'Intimiano morto nel 1145, sormontata dalla croce che la tradizione vuole sia stata sul Carroccio da quell'arcivescovo dato alle schiere popolari per tenerle unite in campo (tav. xiv). Proseguendo troviamo la tomba di Ottone Visconti fondatore della potenza della sua famiglia e del nipote arcivescovo Giovanni (tav. xv), segue un bel monumento in stile archiacuto che è il sepolcro di Marco Carelli, un mercante ricchissimo che, come dicemmo, fu il maggior benefattore della fabbrica nei primi tempi (tav. xvi); la figura di lui giace sul coperchio e nella parte anteriore sorreggono sei santi nelle nicchie; l'autore fu Filippino degli Organi.

L'immenso lavoro è il monumentino sepolcrale del canonico Vimercati, opera del 1540, scolpito dal celebre Agostino Busti, detto il Bambaja.

Un tempo le pareti erano nude perchè l'antico rito non permetteva che un solo altare; ma più tardi si appiccicarono all'intorno altari non desiderati dall'arte.

Passando oltre quelli di sant'Agata, di sant'Agostino e della Vergine, allo svolto del capocroce è un monumento del 1564, forse il più ricco che si trovi in questo tempio, di Gian Giacomo e di Gabriele De' Medici, che vuoi disegno di Michelangelo; le statue sono di Leon Leoni detto l'Aretino.

L'altare che lo segue, dedicato a san Giovanni Buono, vescovo milanese, ferma un istante, non tanto per la barocca sontuosità, quanto perchè ricorda un saggace e coraggioso pastore che molto cooperò al risorgimento di Milano ridotta in miserande condizioni dopo la distruzione che ne aveva fatto Uraja.

Il celebre nostro scultore, Agostino Busti, scolpì la *Prevenazione*, cui è dedicato il susseguente altare, fondato dal canonico Vimercati, del quale già vedemmo la tomba. L'altare di sant'Agnese ci rammenta la battaglia di Desio, perchè lo eresse Ottone Visconti in ringraziamento dell'ottenuta vittoria sui Torriani. Fra questi due altari si trova la statua di San Bartolomeo scorticato, che fu considerata come l'ottava meraviglia del mondo, mentre non è che un

accurato studio di nervi, di muscoli e di ossa, eseguito con abilità grandissima. L'autore stesso credette d'aver fatto un capolavoro senza pari e vi scrisse sotto con poca modestia: *Non me Praxiteles, sed fuisse Marcus Agratus*, cioè « non mi scolpi Prassitele, ma Marco Agrati ».

Girando esternamente il coro troviamo la porta della Sagrestia meridionale; questa porta ci trasporta ai principi del tempio, ed è un esempio di bella decorazione archiacuta modificata dal gusto italiano, cominciata, come dicemmo, da Hans de Fernach e finita da Porriño de' Grassi nel 1505.

Il tempio che posa sull'altare maggiore fu invece disegnato dal Pellegrini nel suo solito stile classico. Questo altare fu consacrato nel 16 ottobre 1418 da Martino V papa, e Filippo Maria Visconti gli eresse la statua posta vicino alla sagrestia. Fu autore di questa Jacopino da Tradate che la scolpì nel 1431 in maestoso atteggiamento. Martino V, ch'era di casa, Colonna, è adorno del manto pontificale e della tiara, e mentre nella sua sinistra stringe le chiavi, colla destra benedice il popolo. Una iscrizione sulla porta maggiore nell'interno, avvisa che « Martino V pontefice consacrò l'altare maggiore e San Carlo il tempio ».

Poco lungi dalla statua di papa Martino è il mausoleo, in marmo nero di Varallo, opera del citato Bambaja, del cardinale Marino Cara, governatore di Milano in nome del re di Spagna dal 1535 al 1538; segue una pietra chiamata *Cronaca Sancti Ambrosii*, che si trovava nell'antica metropolitana, nel luogo dove si iniziavano i catecumeni alla religione cristiana.

Fra le varie lapidi, qui poste a ricordo di molti valentuomini, citeremo quella di Giovanni Bertini morto nel 1849, al quale ed al figlio Giuseppe, sono dovuti i moderni vetri colorati a fuoco.



Statua di Sant'Agnese innalzata all'esterno di S. Ilario.



Dettaglio di S. Carlo.

Pio IV, della famiglia de' Medici, quello stesso che fece fabbricare il palazzo dei Giureconsulti, in piazza Mercanti, donò il ricco ciborio di bronzo dorato dell'altare maggiore della Metropolitana, ed ebbe in questa una statua dello scultore Brambilla, collocata nel poscoro sopra una bellissima mensola.

Presso alla sagrestia settentrionale, ornata pure di una porta di Giovanni de' Grassi, del 1511, s'innalza il grandioso monumento dei tre Arcimboldi; passando oltre agli altari di Santa l'ecclia (ricordo della chiesa che sorgeva sulla piazza) e di Santa Prassede, arriviamo alla cappella della *Madonna dell'Ulivo*, al cui posto vi era, prima di



san Carlo, una porta. Il nome le viene dato dal grandioso candelabro medioevale, che le sta dinanzi, fatto a foglia di albero, donato dall'arciprete G. Battista Trivulzio nel 1567. Questo candelabro, alto quattro metri e sessanta centimetri, senza contare il piedestallo di marmo, è composto nella sua base da quattro grandi animali chimerici, intorno a cui sono aggruppati vaghi fogliami nei cui meandri si scorgono cinquantadue statuette rappresentanti varie scene della storia sacra. A completare la base si vedono altresì trentaquattro diversi animali, diciotto teste di uomini e di bestie ed i segni dello zodiaco. Al disopra si solleva isolato un bel gruppo nel quale sotto una volta di foglie, è seduta la Vergine col bambino sulle ginocchia e stanno i tre magi a cavallo con otto profeti.

A piè dell'altare della Madonna è sepolto Federico Borromeo, nome che tutti conoscono per la Biblioteca Ambrosiana da lui fondata e per l'immortalità che gli diede Alessandro Manzoni.

Segue il monumento dell'arcivescovo Filippo Archinti, cui stan presso altre lapidi di sua famiglia; e dopo cappelle di vari santi, si giunge a quella dove si conserva un antico crocifisso di legno, che, nell'anno 1570, fu portato in processione da san Carlo per invocare la fine della peste.

Un antico altare aveva una vecchia immagine della Vergine in legno; questa immagine fu levata e ve ne sostituì un'altra in marmo di Pompeo Marchesi. L'altare era stato dedicato alla Vergine da Alessio della Archietta d'Albano, capitano di Francesco Sforza, come si legge in due vicine lapidi del secolo XV, su cui sono scritte dieci terzine in rozzo italiano.

In questa medesima parete fu incastato un bassorilievo in marmo di Verona, rappresentante gli Apostoli cogli occhi di smalto, che forse appartenevano all'antica Metropolitana o che furono trovati nel sotterraneo di una casa demolita in Campo santo. Il disegno non è cattivo, ma l'esecuzione alquanto rozza. In mezzo a questi si vedeva un altro bassorilievo di marmo bianco, raffigurante la Madonna col bambino,

santa Caterina della ruota e san Paolo, circondato da due angeli che suonano il violino; questa scultura è molto più pregevole e finita degli apostoli, ma evidentemente è di un'epoca meno remota; fu trasportata sopra un altare in seguito a uno dei soliti miracoli. Davanti a questi bassorilievi avvi il battistero formato dall'avvolto di porfido che contenne il corpo di san Dionigi; l'urna è protetta da un piccolo tempio sostenuto da quattro colonne con capitelli di bronzo; il disegno è del Pellegrini.

Ma torniamo all'altare maggiore. Ai due lati sorgono i pulpiti sostenuti ciascuno da quattro grandiose cariatidi di bronzo, eseguite nel 1599 e rappresentanti i quattro evangelisti e i quattro dottori della Chiesa.

I pulpiti, cominciati per ordine di san Carlo e fatti terminare dal cardinale Federico, raffigurano alcuni fatti della Scrittura; l'artece fu Andrea Pelizzoni. Sotto all'altare maggiore, del quale abbiamo parlato, il Pellegrini fece costruire la *confessione* e lo *scurolo* di san Carlo. Questo scurolo fu rinnovato nel 1817 dall'ingegnere Pestagalli. Non è nostro compito discorrere nè della tomba del santo, nè della sua cappella che costò quattro milioni di lire.



Saltiamo più in su; al disotto dei pinacoli chi ha osservato le bocche d'acqua che si protendono all'infuori e le silate dei giganti che circondano il Duomo, come un battaglione di geni messi colà da ciascun secolo quali guardie a difesa dell'edificio? Le bocche, da cui si scaricano le acque quasi piccoli torrenti scroscianti, sono di una varietà infinita. Qui è una figura mistica di fanciulla che esce da un pilone e si spinge diritta, colle mani giunte, nel vuoto in uno slancio di fervida preghiera; là è una donna bella, vestita alla foggia del cinquecento, che serena si appoggia sopra un canale; più oltre segue un uomo irsuto come una fiera, indù un mastino di quelli che dovevano far gelare di spavento ai tempi di Barnabò e di Gianmaria, segue un drago colle ali nervose di pipistrello, e s'avvicenda coi mostri che paiono aspettare frementi la preda colle fauci spalancate.

E la sfilata dei giganti che corona il tempio tutt'intorno. Non c'è nessuna mitologia, né greca, né nordica, che abbia scritto in marmo un poema più grandioso. Nella parte di costruzione più antica troviamo le statue dei giganti nudi che palleggiano, come bastoncelli, i tronchi degli alberi; più avanti quei giganti si vestono di pelli delle belve uccise alla caccia; poi si ammantano di bracciale e si armano di coltelli, diventano arcieri e soldati. La sfilata è ingentilita, qua e là dalle figure femminili. Una fra queste, è una statua degna di museo. La tradizione orale le ha imposto un titolo: la chiama il *passo pericoloso*. È una giovane seminuda che sta per

passare da un piedestallo posto rimpetto alla via Santa Radegonda, a un altro poco discosto; ma deve voltar l'angolo del pilastro; e, per paura di scivolare, si attacca colle palme delle mani alle asperità del muro, come fanno i fanciulli, in cerca di nidi, che corrono sui cornicioni sotto le grondaie.

Ma quei giganti subiscono a poco a poco il giogo dell'arte; vestono le armature viscontee, si adornano colla eleganza del risorgimento sforzesco e sfoggiano le armature cesellate, gloria dell'industria milanese; decadono nelle statue anonime di persone sfinite al tempo degli spagnuoli, e ripetono perfino in un pilone di faccia alla Corte una brutta copia colossale della Venere de' Medici battezzata per Iva.

Fu per parecchi secoli un onore ambito dagli artisti il poter affidare il nome a una statua di quella famiglia di giganti; e il pittore Procaccini volle tentar l'arte sorella e scolpi un colosso che si vede nel penultimo pilone verso la facciata della Galleria, là dove vi sono statue d'esagerata muscolatura, di quelle che facevano dire al Cellini che rassomigliavano a sacchi ripieni di patate, rape e carote.

Ma il Duomo non lo comprende chi non vi è salito sopra.

Lassè vi trovate in un mondo affatto nuovo e diverso; vi sentite avviluppati da un bagliore candido di marmi; un mormure indistinto

vi sale dal basso: son le voci delle passioni che avete lasciato laggiù; e a quell'altezza vi pare di rivivere l'esistenza non più pura, la solitudine affollata da un popolo di statue; ci guarda da un'antica epoca. Sono opere dell'artista contemporaneo e adulatore effigiò il duca Gian Galeazzo Visconti; da un'altra guglia al disopra della navata centrale ci ammicca la statua di Napoleone I scolpita dal Canova, senza scrupoli di vesti, alla quale fu dato il nome di un santo, e il Bonaparte, chiamato da Manzoni un fulmine di guerra. L'andace come lancia un parafulmine: qui è una santa, Agnese protettrice dei Visconti e vestita col lussu d'una dama della loro corte, là una bianca santa cui fu gloria, secondo la leggenda, il non aver amato, e sul cui seno di marmo le coppie palpitanti dei colombi dai colli iridescenti tubano l'idillio d'amore.

Vi circonda un intreccio di scale, di balaustre, di frange di marmo, di ornati, di trafori; passate sotto le porticine sormontate dai tabernacoli che ombreggiano la forte Giu diitta e la mite vergine ignara, che ci narrano le glorie del rinascimento e la gonfia superbia del barocco: una gigantesca pigna esce da un arco e si delinea in un angolo, poderoso esempio di statica; un binestrone rabescato svolge le spirali dei rosoni e i tabernacoli pieno di santi è coronato dagli angeli che sembrano spiccare il volo nell'alto.

Un azzurro i trafori, eterei veli,
S'addossano in foglie biancospugnant
L'ali nel desi. dei cieli
Angel S...

Oh come la parola è impotente davanti a certi spettacoli! Quando osservate una statua, sia pur sublime come il Mosè di Michelangelo, voi trovate la frase che la descrive e che la spiega: l'occhio vede Mosè e lo abbraccia nella sua grandezza, nella superiorità intelligente di quel viso animato di un alto disegno, nel pensiero che corruga la fronte spaziosa del cospiratore, del condottiero, del legislatore: vi sta davanti un dominatore di volontà.

Ma il Duomo non è una personalità: è un complesso, come lo è un monte delle nostre Alpi. E a quella guisa che il monte è uori e minerali, è spelonche e cime, è abissi e dolci declivi, è prato variopinto ed è neve sfiorita, è ghiaccio ed è cristallo rutilante al sole, così il nostro Duomo è un complesso di parti tanto varie, tanto immensamente grandi e infinitamente minute, che ora si direbbero la semplicità fatta arte e ora sono il fasto di molteplici fantasie, ciascuna delle quali ha cercato di vincere l'altra nella ricchezza e nella novità delle forme.

L'ultima volta che fui lassù, in mezzo a quegli abbaglianti terrazzi, sotto una merlatura leggiera come un pizzo di Murano, ondeggiava al vento un ciuffo verde cosperso di fiorellini gialli, nato e cresciuto nella commessura di due pezzi di marmo. Fu un passero che volando fra quelle cime, spaventato da un arcangelo minacciente da un pinnacolo, lasciò cadere il granello di seme che la pioggia e il sole fecero sbocciare e crescere? o fu il seme, chi sa da qual giardino o da qual orto, trasportato a quell'altezza da uno di quei soffi caldi del vento autunnale che scote le erbe e le piante prima degli uragani? Chi lo sa?... L'uomo superbo volle immobi-



Erzare la vita nel sasso: e la natura, si vendica fecondando l'aridità della montagna di marmo col farla palpitare della vita universale e trasformatrice. E il fatto non è isolato: sul Duomo alligna tutta una flora di muschi e di

graminacee che s'insinua fra i capelli delle statue sorgenti nei luoghi ombrosi, ne delinea gli occhi, le bocche, le pieghe degli abiti, e dopo aver fatto verdeggiare gli angoli, diventa stelo ed arboscello che l'amministrazione del Duomo deve far estirpare del continuo, perchè, a lasciar fare la natura, il tempio perderebbe in breve il suo carattere tipico dell'innacolato candore (*).

Lassù il popolino milanese trova la sua villeggiatura: «è la nostra Brianza» suol dire sorridendo, e alla mattina delle domeniche d'estate, non solo un tempo, quando non c'era l'invito delle facili tramvie, ma ancora oggi, le famiglie operose e quelle della piccola borghesia si recano sul Duomo a fare una «campagnata». La festa comincia col sole. Si vedono saltar fuori dalla porticina, dopo la lunga semioscurità delle scale, le brigatelle che al ricevere in pieno viso l'aria frizzante del mattino sentono svegliarsi il buon umore e l'appetito. Vengono avanti di solito i giovani, lei e lui, fidanzati, amanti, cugini o vicini di casa: si sa che vicinanza è mezza parentela: seguono i ragazzotti carichi delle sporte delle vettovaglie e dei fasci: infine arriva la coppia maritale, ansante per i gradini saliti, ma che appena giunta lassù si conforta guardandosi intorno colla soddisfazione, che è naturale, di essere in alto, al disopra di tutti: proprio vero che l'istinto di primeggiare è innato nell'uomo e, se non vi riesce coll'ingegno, cerca almeno di riuscirci coll'aiuto delle gambe e dei gradini del Duomo.

In breve sulla grande terrazza, che è il tetto della navata maggiore, formicola una folla variopinta e chiassosa. Fan le veci di tovaglia i giornali stesi sulle pietre e sui rialzi delle costure del tetto: e mangiando e bevendo, quelle buone famiglie dai parchi desiderati si illudono di essere in campagna, perchè scorgono «settecentrone» la catena delle Alpi e più giù digradando dal fulgore delle nevi eterne del Monte Rosa alle montagne azzurre e ai colli violacei, l'occhio si sofferma ai boschi e ai prati che circonda la città d'una verde

corona e alla scacchiera dei nuovi quartieri e al deviato dei corsi e delle vie della vecchia Milano irta di cam pami. In quelle ore mattutine i grandi dadi di marmo mostrano tutta l'immensa varietà dei bianchi. Nel seno della cava di Gandola il marmo ha subito, durante il lavoro lento dei secoli, una colorazione leggermente rosea; ma talora il ferro, il manganese, altri elementi estranei l'hanno modificato nei caldi giallastri, nei freddi azzurrini, l'hanno variegato o chiazato. La luce, rifrangendosi negli angoli e nelle modellature degli ornati, fa risultare le parti sporgenti in un bianco di neve e dà tutti i toni coloriti alle parti in ombra, ravvivando l'armonia dell'insieme.

Ma il sole è salito alto sull'orizzonte: le trasparenti delicate gradazioni del suolo sono scomparse sotto i raggi che uniscono le pietre in un solo luminoso splendore: le provvigioni son finite, i fasci asciugati e i nostri festajoli abbandonano il campo e con dispiacere riprendono la via del ritorno. Ma nel partire si soffermano, si voltano indietro a dare ancora una guardata all'intorno, esclamando con ingenua soddisfazione:

Che buona boccata d'aria abbiamo respirato!... *El duum de Milan e pen pa'*

E infatti nè i milanesi del secolo XIV che deliberarono di erigere un tempio degno della loro fama e della loro fede, nè l'arcivescovo che elargiva indulgenze per eccitarne il fervore, nè gli artigiani e i nobili che colle loro mani scavavano la terra e portavano pietre per le fondamenta, nè le vergini belle che associate nelle *cantegore* andavano di strada in strada intonando gli inni a Maria e raccogliendo il fiorino, a lita, il soldo per la fabbrica, nè il principe alatore dell'impresa e sognatore di grandezza, — poterono mai nelle loro fantasie traveder la magnificenza di questo nostro Duomo compiuto, che nei trasparenti candori delle sue aeree guglie si profila sul limpido cielo. Davanti a quest'opera ci si domanda: A che discutere su colui che pensò a fondarlo? a che cercare il nome del primo ignoto architetto? È riuscito monumento di tanta maestà perchè fu fatto da un cuore grandissimo formato dall'unione dei cuori dei Milanesi di cinque secoli: è riuscito così meravigliosa opera d'arte perchè non è balzato fuori di una sola mente, per quanto poderosa ed audace, ma è il frutto delle idealità di venti e più generazioni d'artisti d'ogni terra, che vi portarono ciascuno un tributo di pensiero, d'immaginazione, di studi, di lavoro, completando il primo pensiero degli antichi lombardi.

CARLO ROMUSI.





INDICE DELLE TAVOLE.

1. *Il Duomo.*
2. *Porta principale.*
3. *Particolare della facciata.*
4. *Dettaglio della facciata.*
5. *Prospettiva della navata maggiore.*
6. *La navata principale.*
7. *Una navata laterale.*
8. *I Pulpiti dell'Altare Maggiore.*
9. *Porta della Sagrestia. — Lavabo.*
10. *Particolare del Coro (del Pellegrino).*
11. *I Capitelli dei pilastri interni.*
12. *Dettaglio d'un Capicello di Pilone interno.*
13. *Decorazione della volta sotto la guglia maggiore.*
14. *Tomba e Croce di Ariberto.*
15. *Tomba dell'Arcivescovo Ottone Visconti.*
16. *Gli otto Apostoli dell'antica Metropolitana colla Vergine. — Arca di Marco Carcella.*
17. *Monumento di Andrea Lamerlani. — Monumento commemorativo del Decreto di Costantino.*
18. *Monumento a G. G. Medici.*
19. *San Bartolomeo, di Marco Agrati.*
20. *Mausoleo di Marino Caracciolo.*
21. *Il piede del Candelabro Trivulzio all'Altare della Madonna.*
22. *Il Finestrone dell'Abside.*
23. *Gugliotto laterale al Tiburio.*
24. *Esterno del braccio meridionale.*
25. *Archi rampanti e Pinacoli.*
26. *Gli Archi rampanti.*
27. *Il tetto della Navata principale.*
28. *La Guglia maggiore.*
29. *Dettagli di Pinacolo e Guglie.*
30. *Altario. — Etc.*
31. *Bocche d'acqua e Statue intorno al primo piano.*
32. *Idem.*
33. *Dittico o copertura d'Evangelii: I Tavola.*
34. *» » » II »*
35. *Dittici Greci.*
36. *» Romani.*
37. *Serchuello d'avorio dell'Arcivescovo Gotsfredo (a. 978).*
38. *Evangelistario dell'Arcivescovo Ariberto Parte anteriore, in oro, cammei, gemme, smalto.*
39. *Evangelistario dell'Arcivescovo Ariberto — Faccia posteriore, d'argento dorato e cesellato.*
40. *Tavola dipinta da Michele da Besozzo, per la Cerimonia della Purificazione.*
41. *Antica Tavola di legno che si trasporta nella Cerimonia della Purificazione.*
42. *Caltce antico in avorio e argento. — Patena d'oro di Papa Pio IV attribuita al Caradosso.*
43. *Statue di argento ornate di pietre preziose di Santi Ambrogio e San Carlo.*



MENOTTI BASSANI & C.

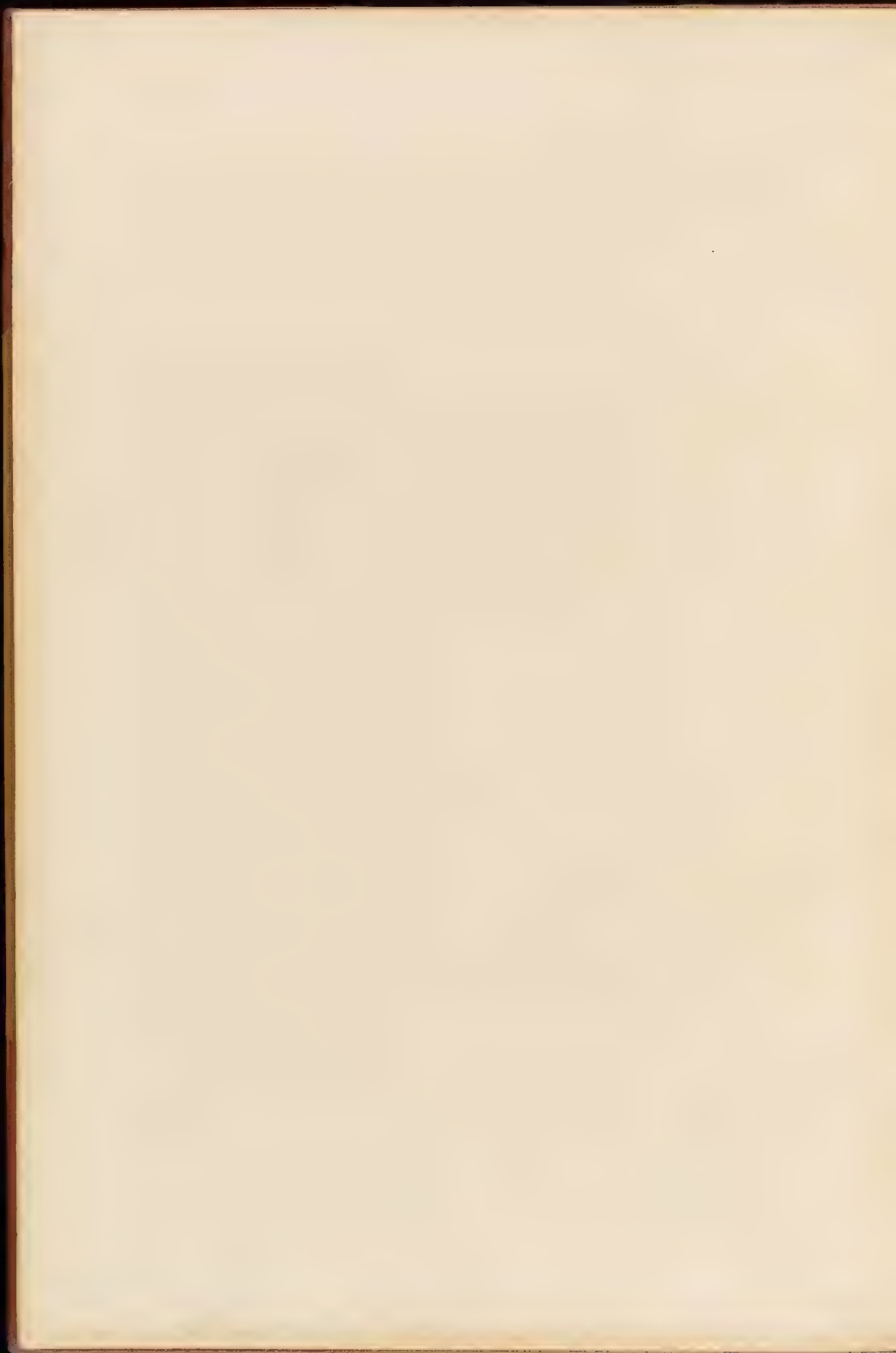
R. & T. AS. MILIT. R. UNITI

TORINO - PIAZZA S. S. GIOVANNI

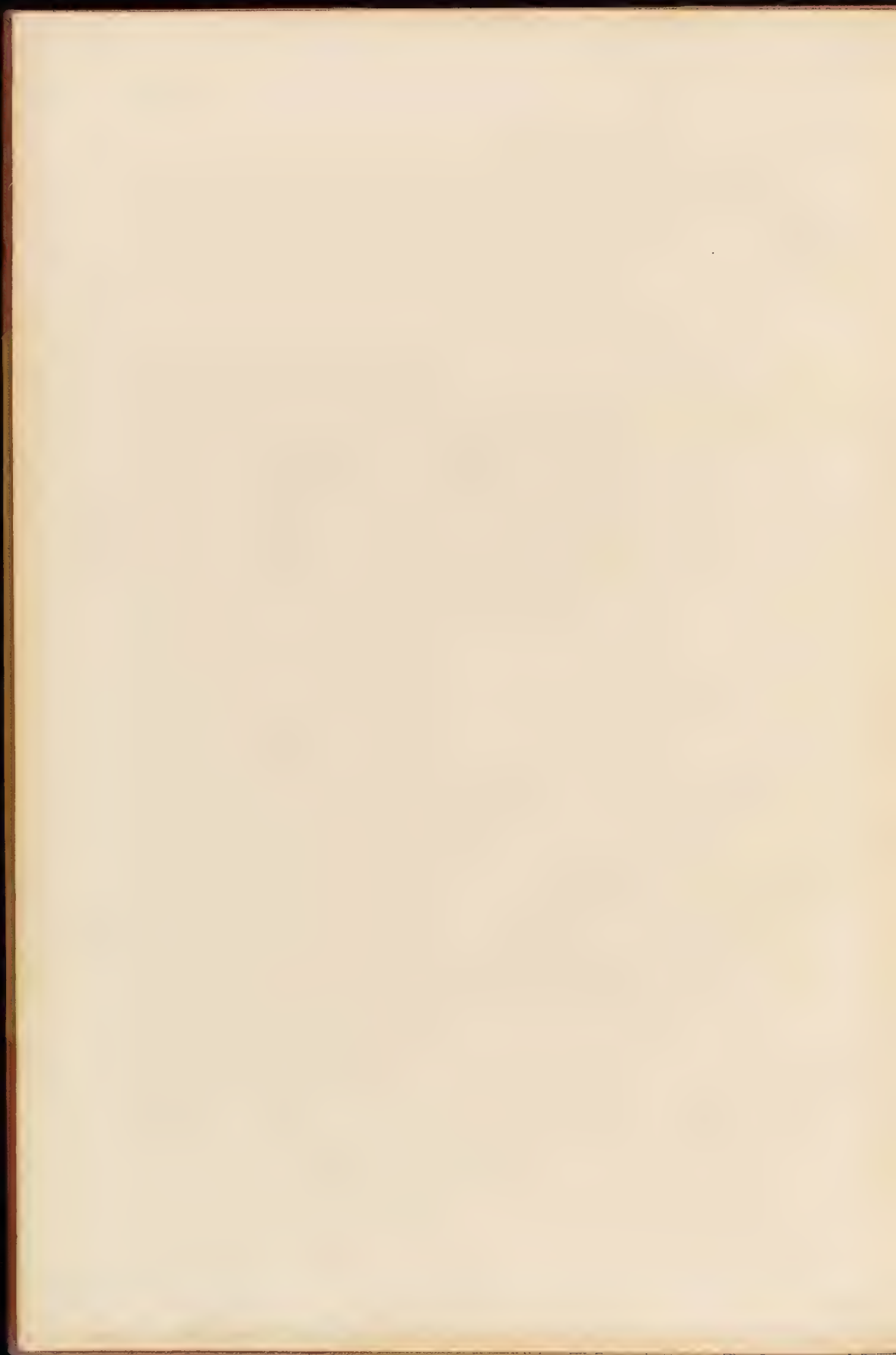
TELEFONO 2235 VIA CASTELMIDONDO 7

MILANO









IL DUOMO DI MILANO



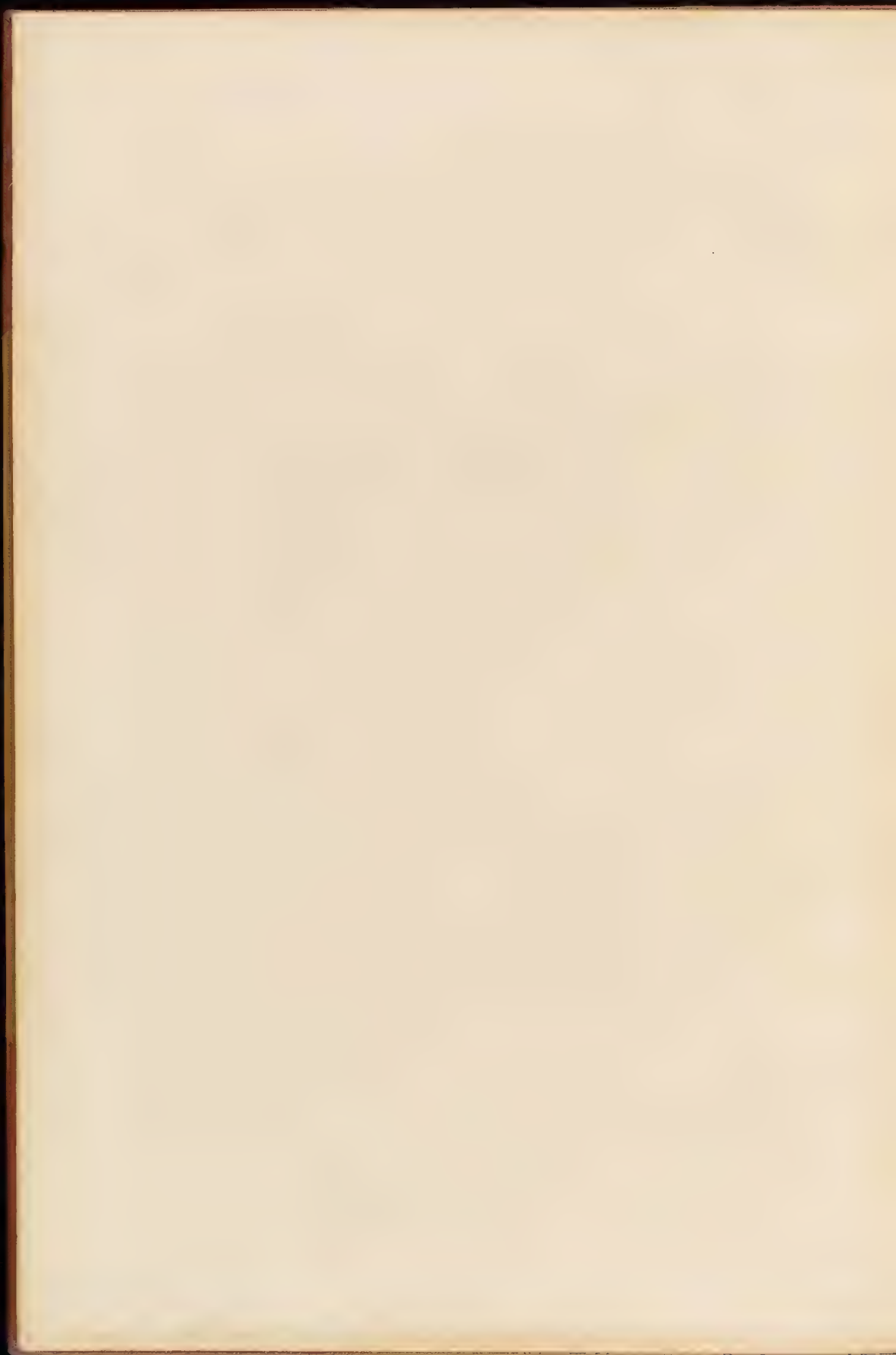




FIG. 1. — TEMPLE

FIG. 2. — ALTARE





Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.



IL DUOMO DI MILANO



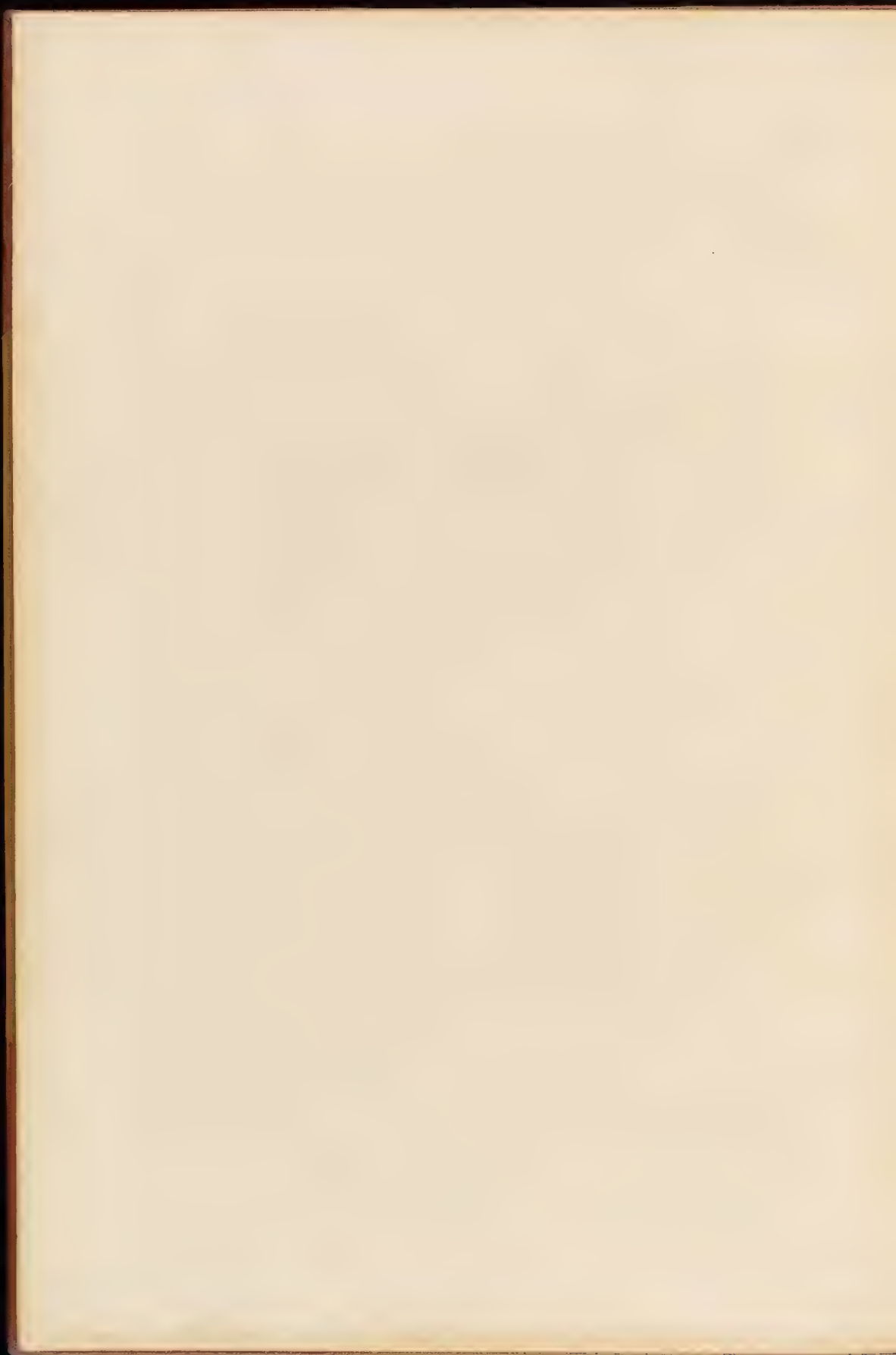
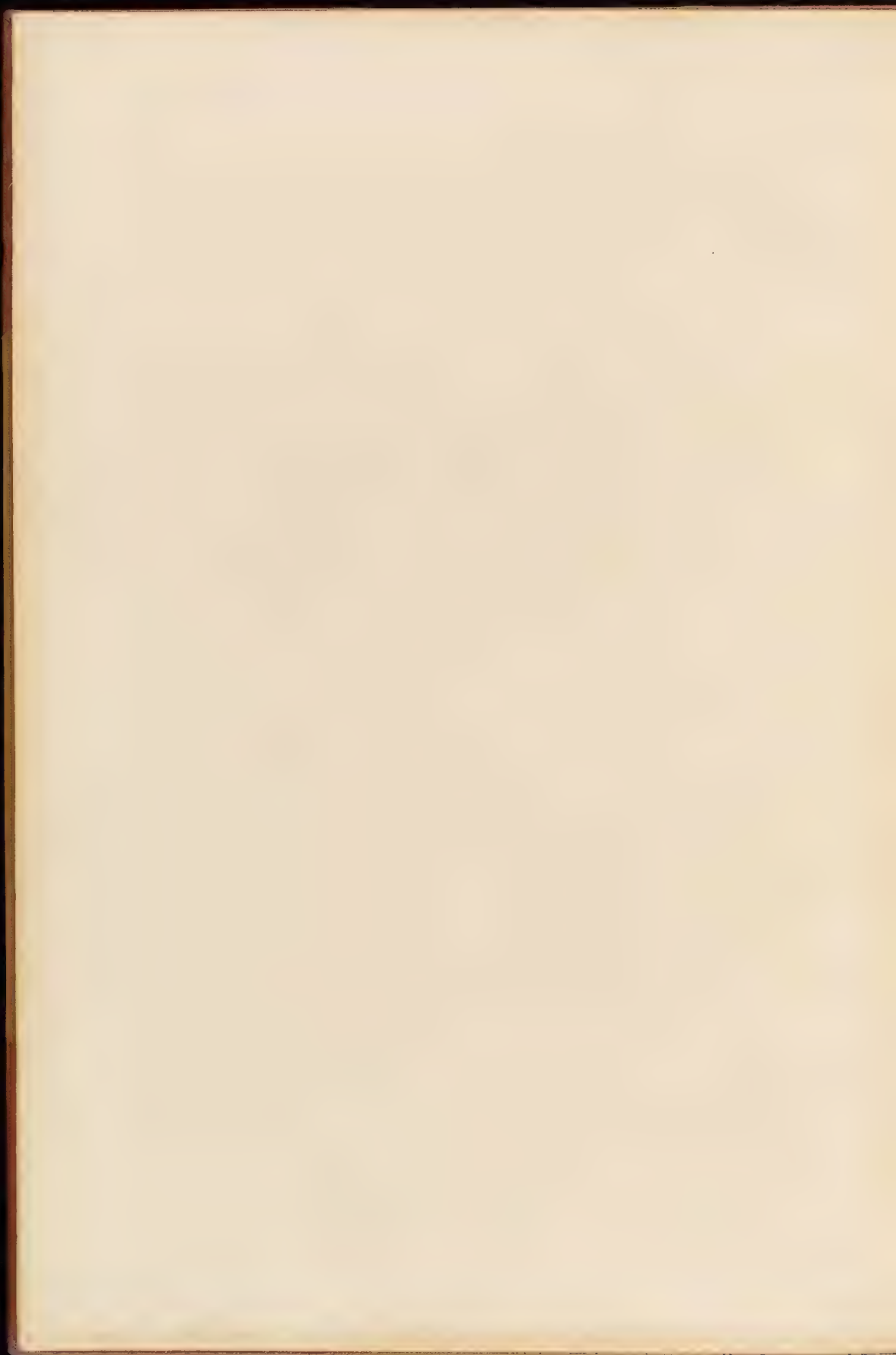




Fig. 1. The Cathedral of Bayona.

Fig. 2. The Cathedral of Bayona.



A sepia-toned photograph of the interior of the Temple of Solomon. The image captures the central area of the temple, featuring the large, ornate pillars (Jachin and Bôaz) that support the roof. The architecture is highly detailed with intricate carvings and columns. The perspective is from within the temple, looking towards the central area. The image is oriented horizontally on the page.

PIÙ PULITI DELL'ALTRE MAGGIORE.



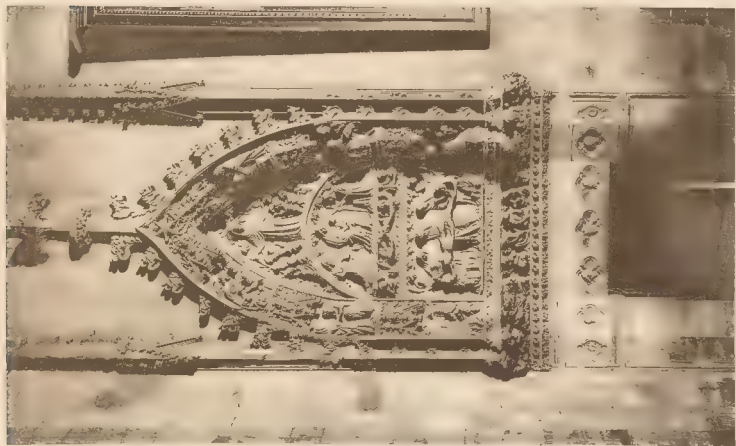


Fig. 1. - Facciata.

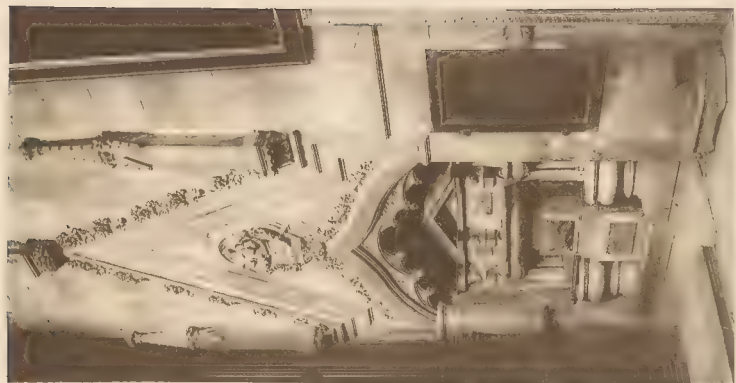


Fig. 2. - Interno.



IL DUOMO DI MILANO



PARTICOLARE DEL CORO del Pellegrino





FIG. 1. THE INTERIOR OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE.

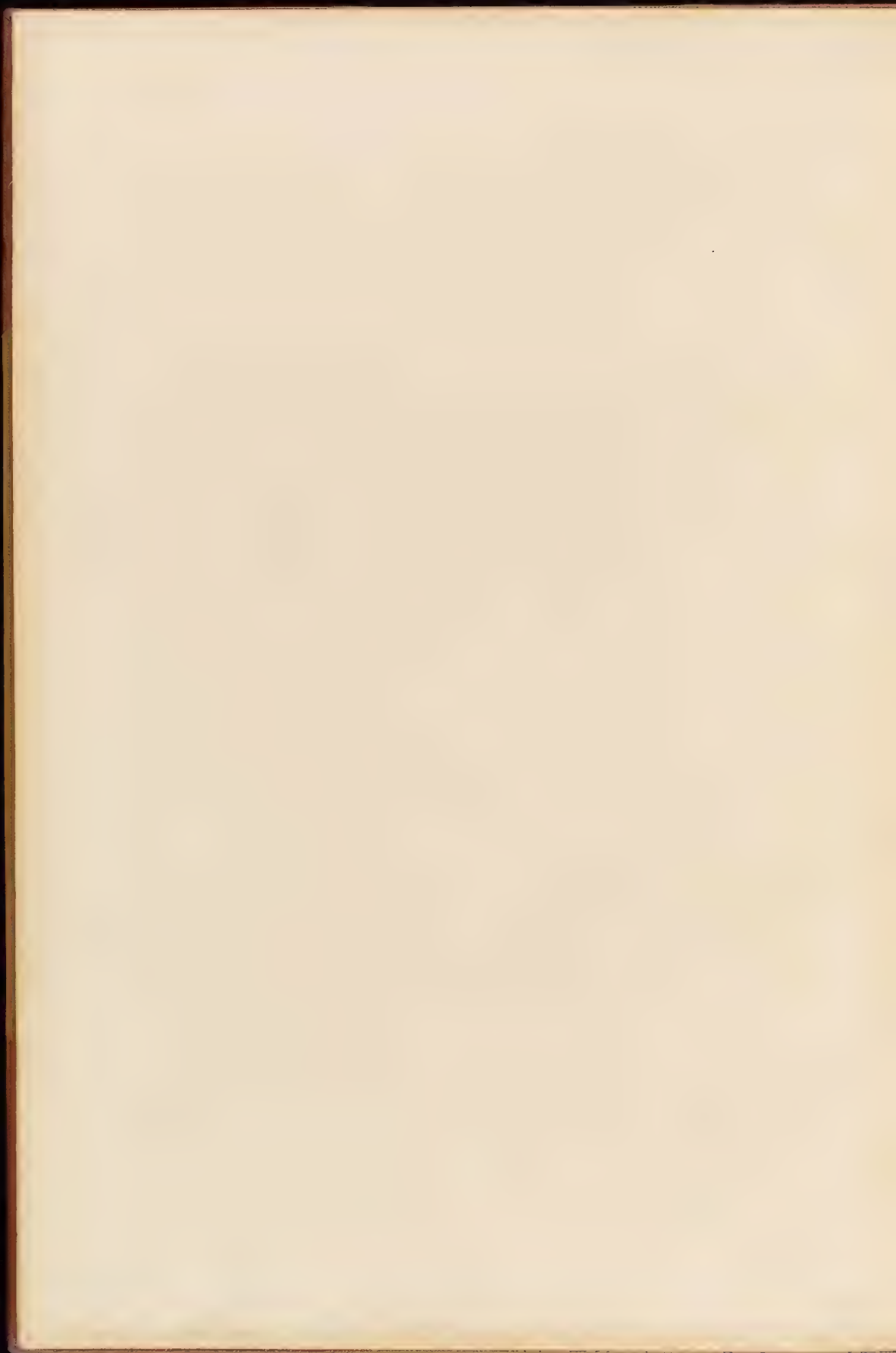
FIG. 2. THE INTERIOR OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE.





CHOR SCREEN, DENHAM

MUSEUM, V. A. S. S. MUSEUM



al.



FIG. 1. INTERIOR OF THE DOME.

FIG. 2. INTERIOR OF THE DOME.

FIG. 3. INTERIOR OF THE DOME.





Fig. 1. - Veduta del monumento.

Fig. 2. - Dettaglio del monumento.

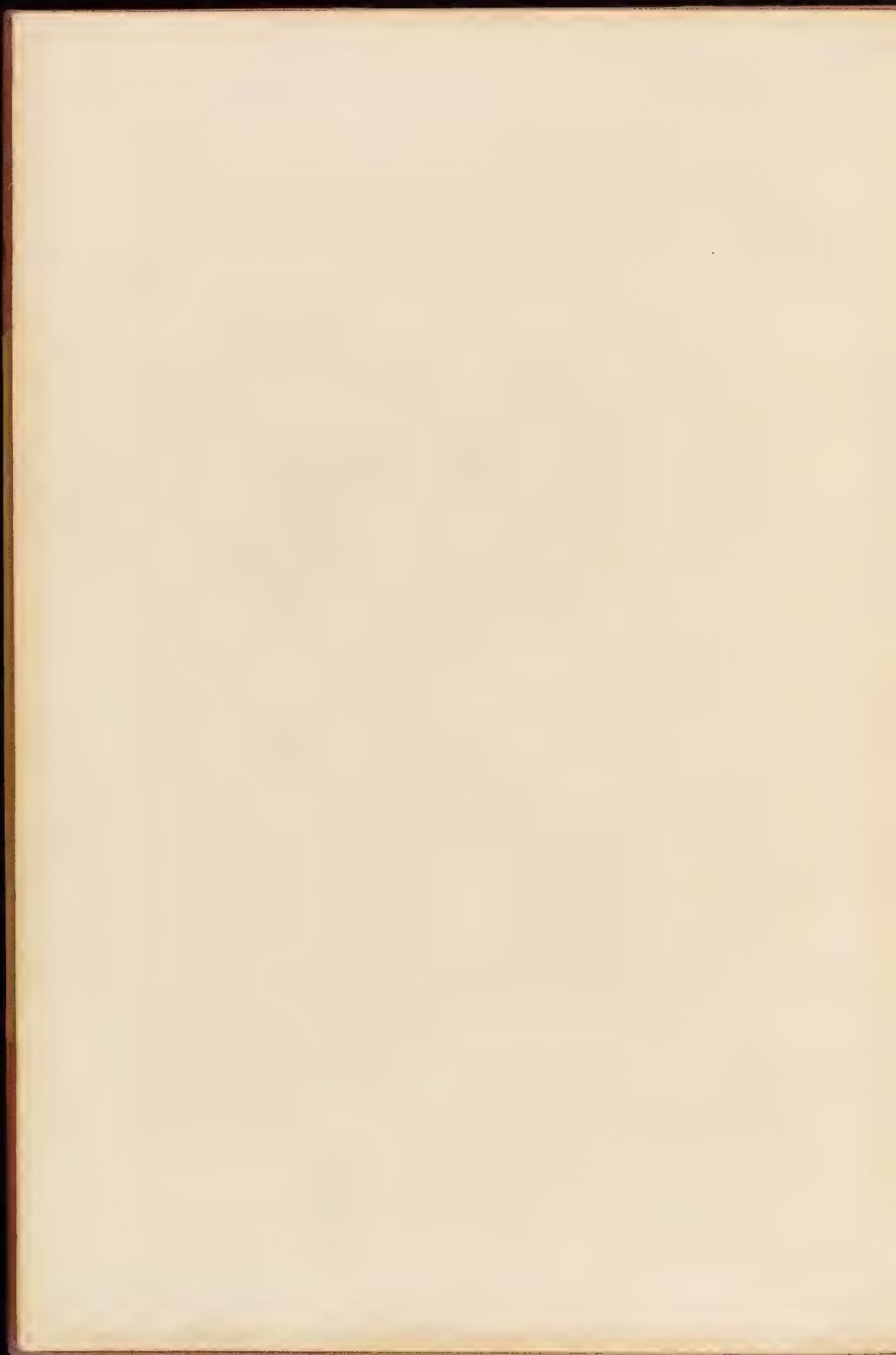




FIG. 1. TEMPLE OF VESTA.

FIG. 2. TEMPLE OF VESTA.



IL TEMPIO DI MINAHO



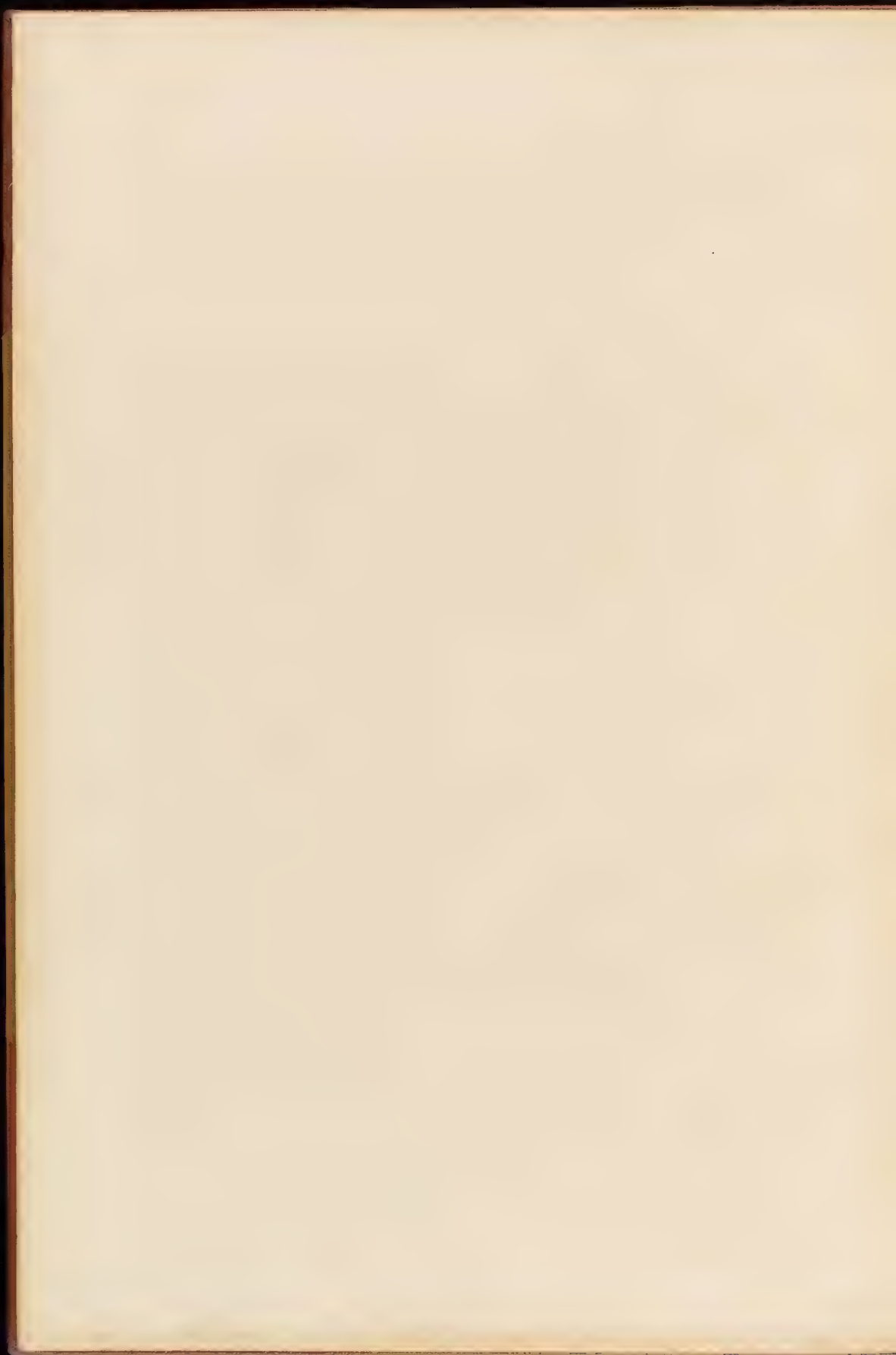
FIG. 1. AD. 1. 1. A. 1. 1.

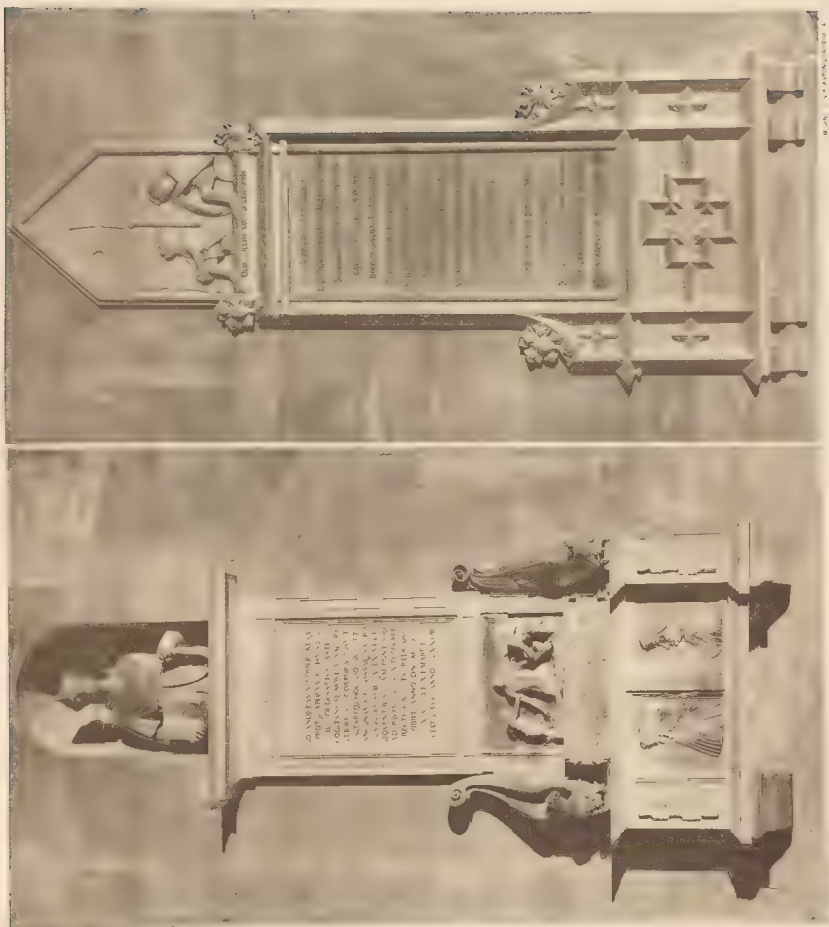


FIG. 2. AD. 1. 1. A. 1. 1.

FIG. 3. AD. 1. 1. A. 1. 1.

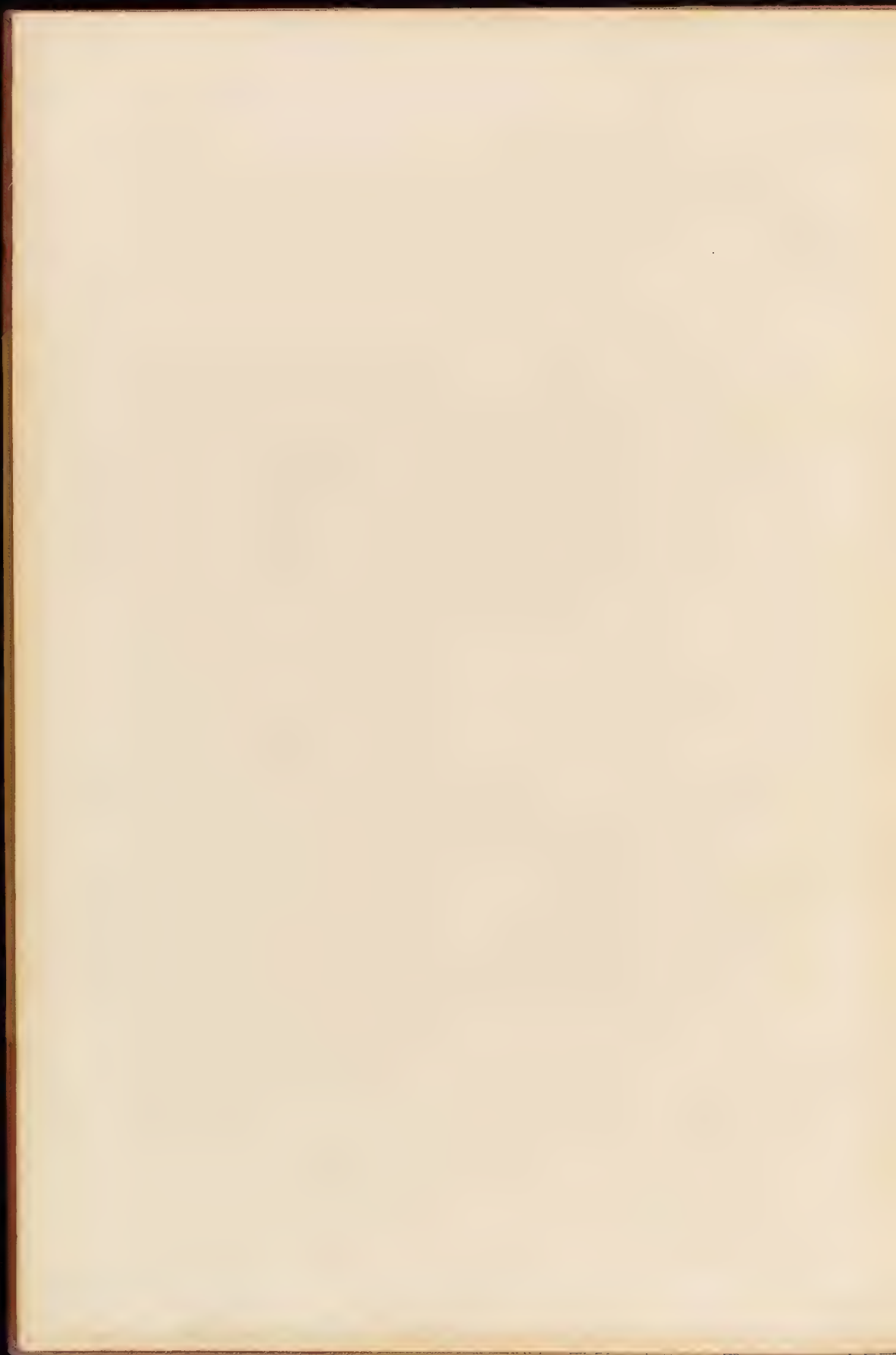
FIG. 4. AD. 1. 1. A. 1. 1.





MILANO. — MONUMENTO AL DOTT. GIOV. B. ALBERTI.

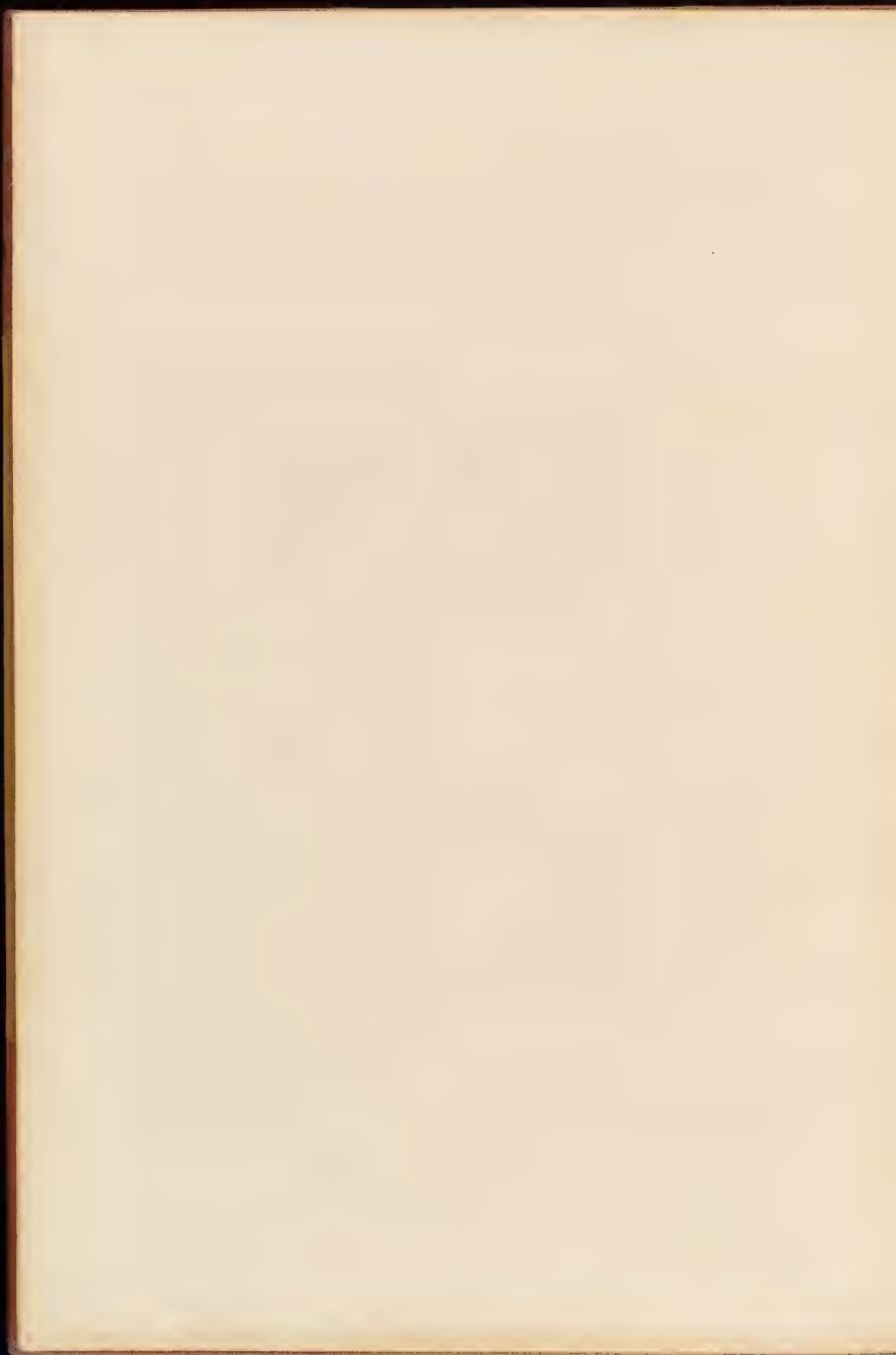
MILANO. — IL MONUMENTO AL DOTT. GIOV. B. ALBERTI.





K. 10. ANT. P. DEMARCO

M. 10. F. ANTONIO ALBERTI

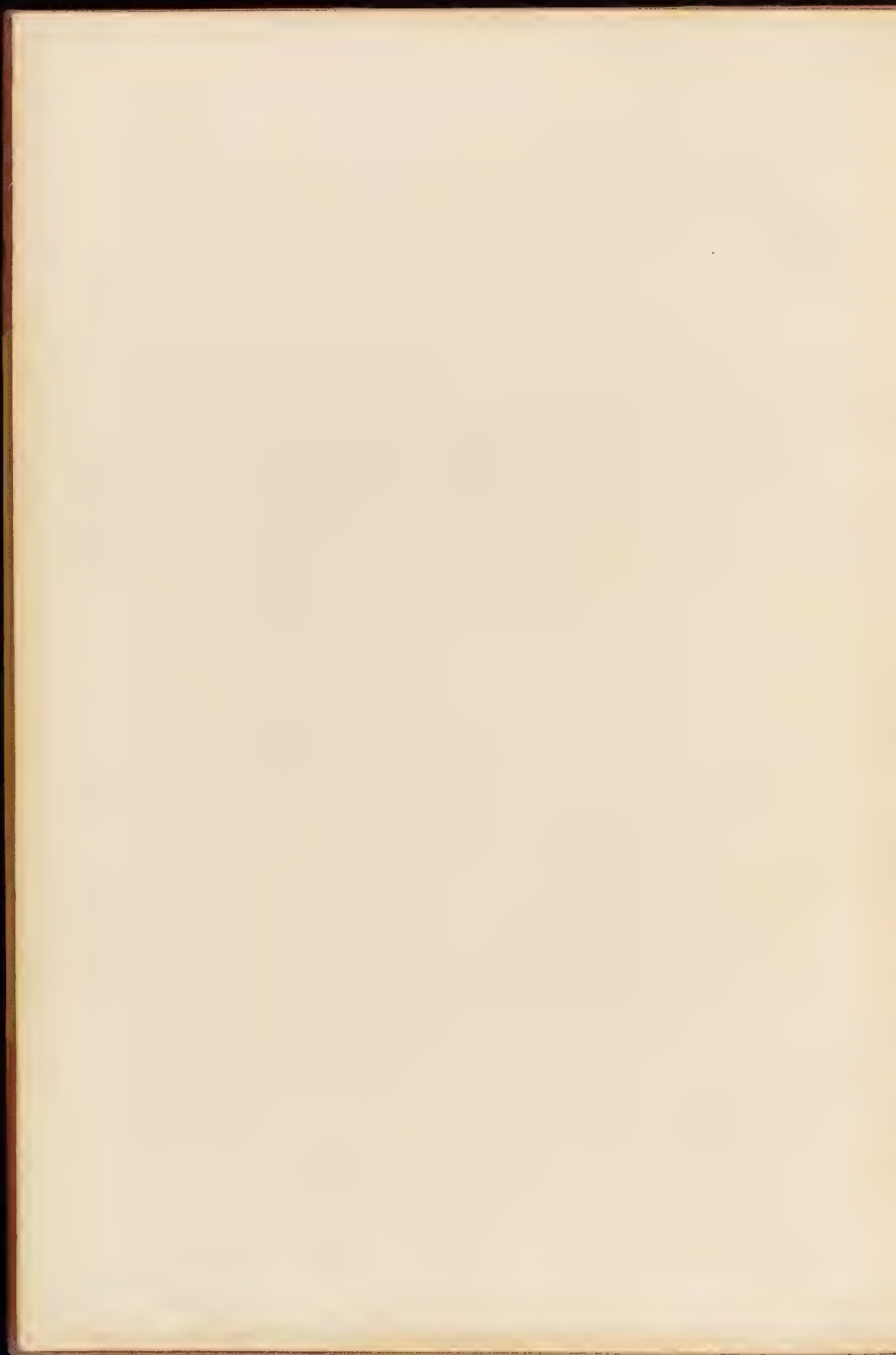


THE GREEK STATUE



FIG. 1. THE GREEK STATUE. (See page 100.)

THE GREEK STATUE. (See page 100.)





IL MONUMENTO DI MILANO

1845 1846 1847

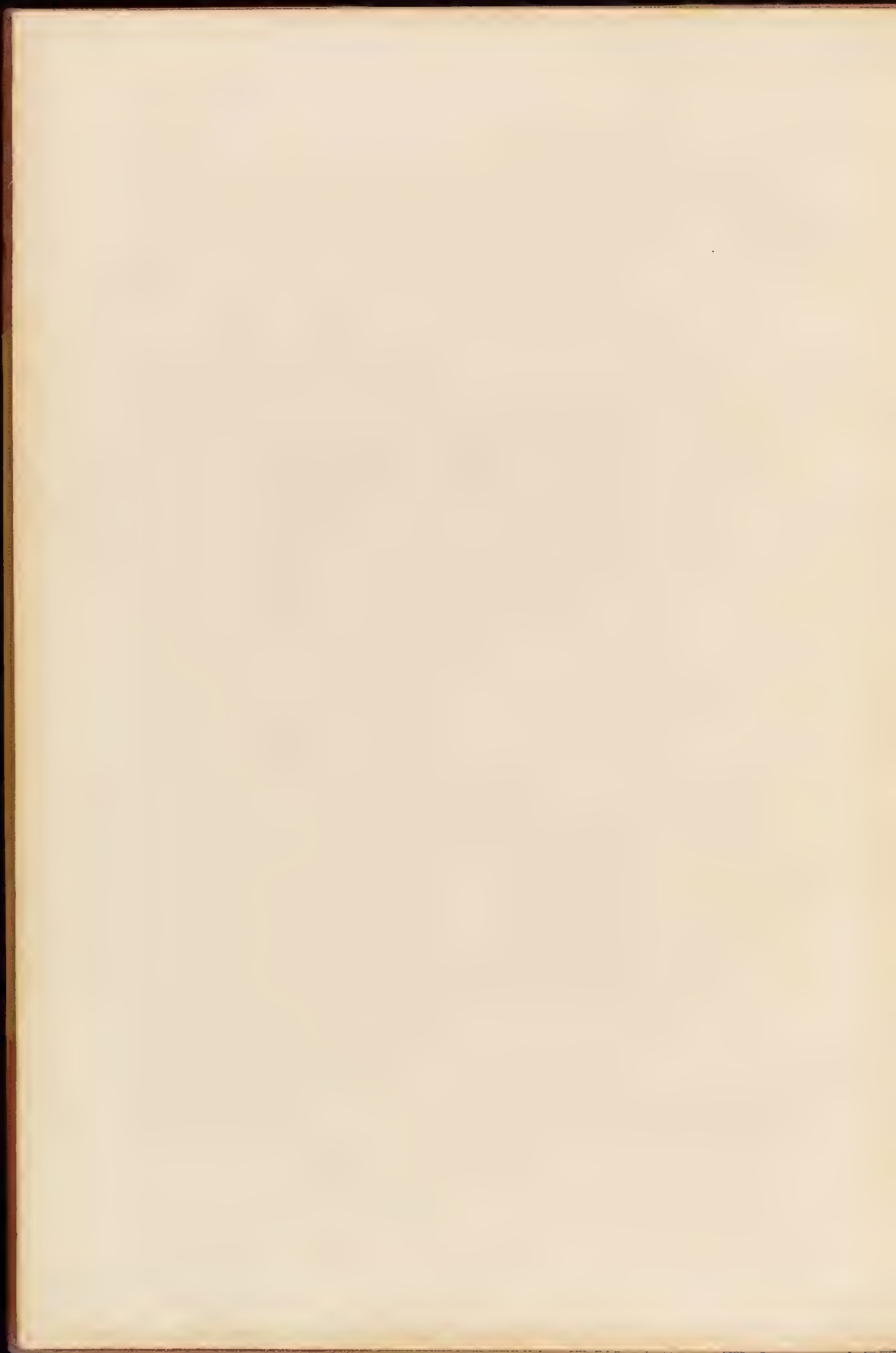




FIG. 1. - VANTAGE. - ANNO 18.

MILANO. - VANTAGE. - ANNO 18.

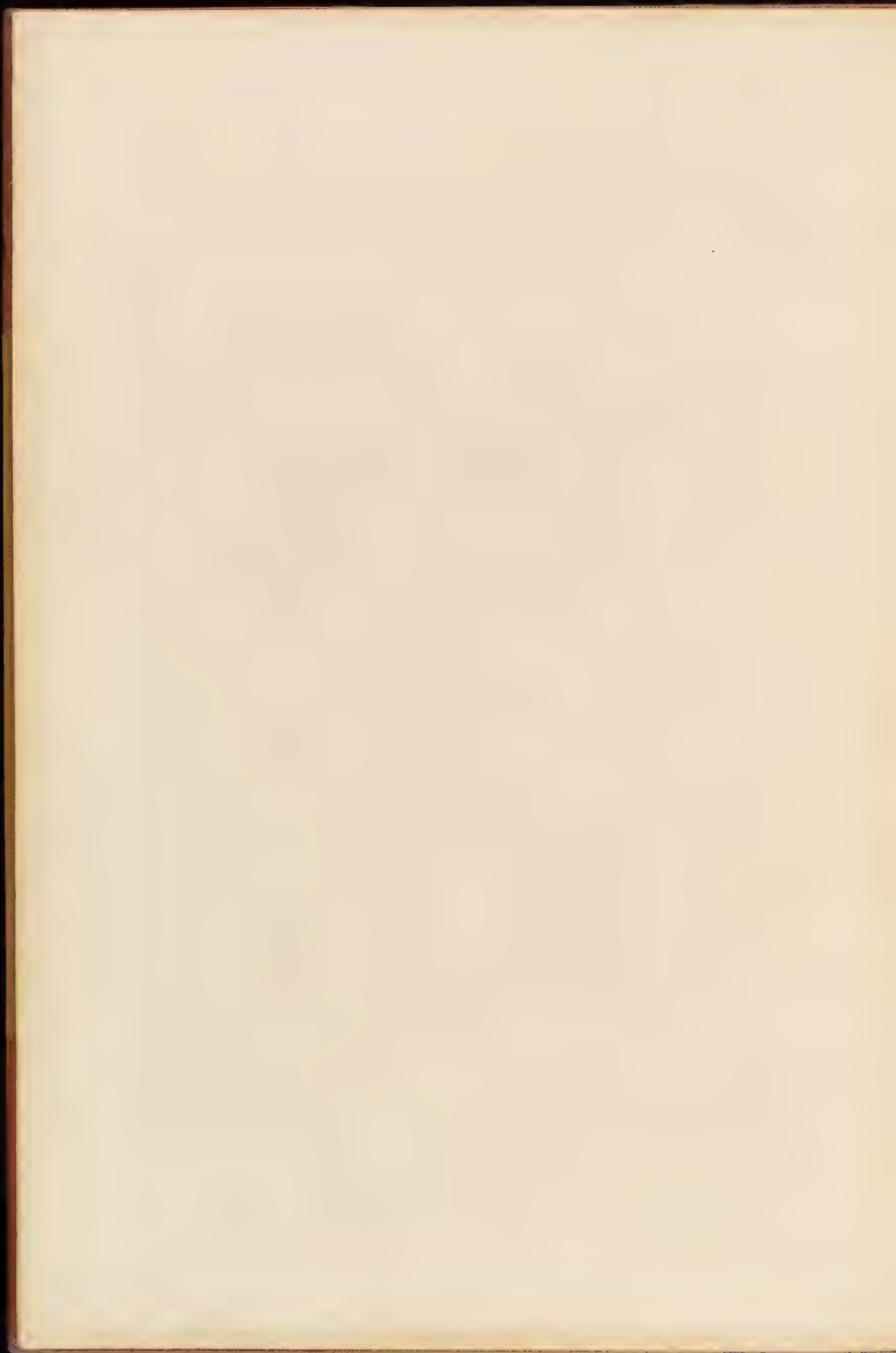
Il Museo di Milano. - Vantaggio. - Anno 18.







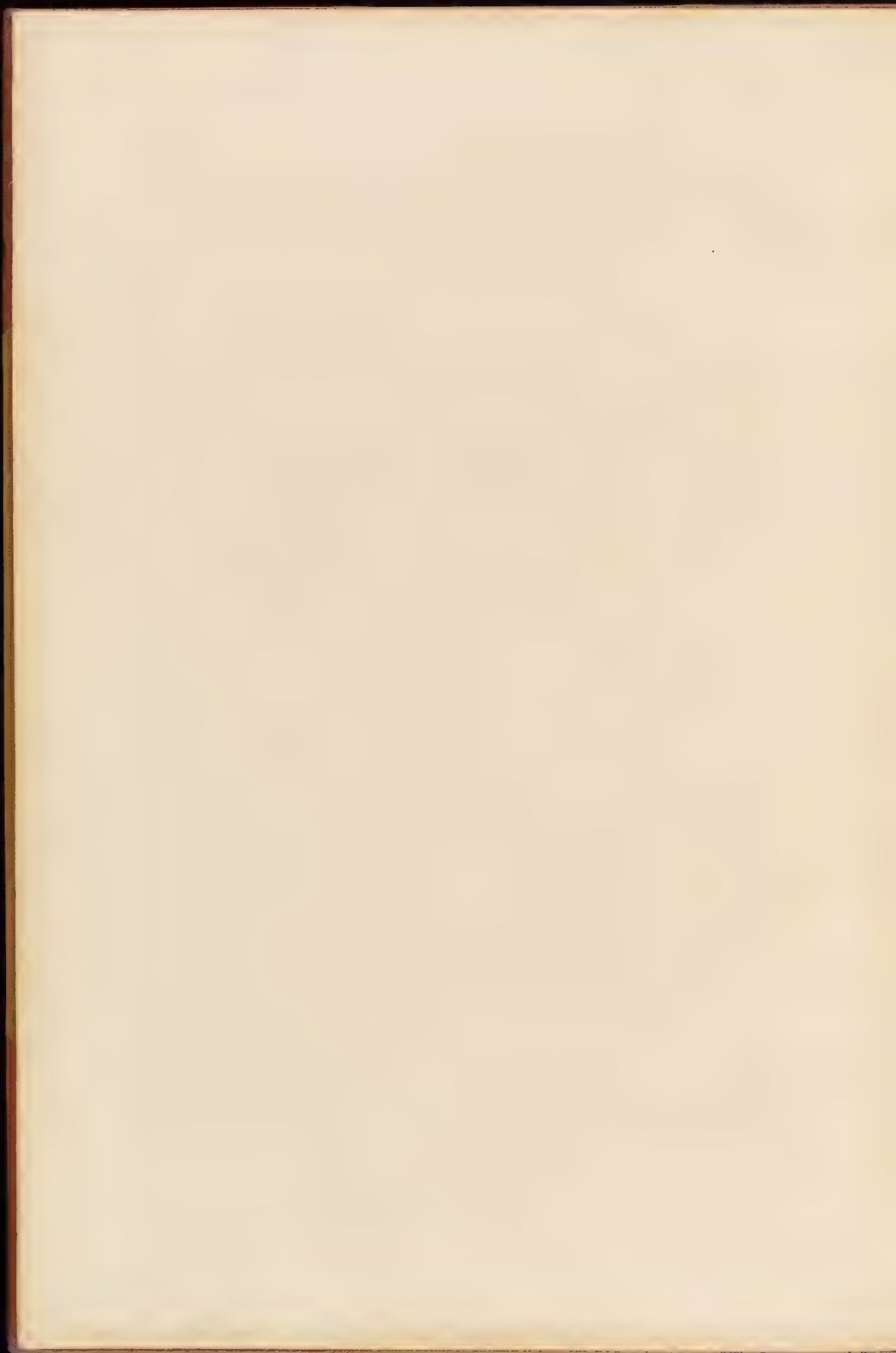






CHURCH OF MILANO

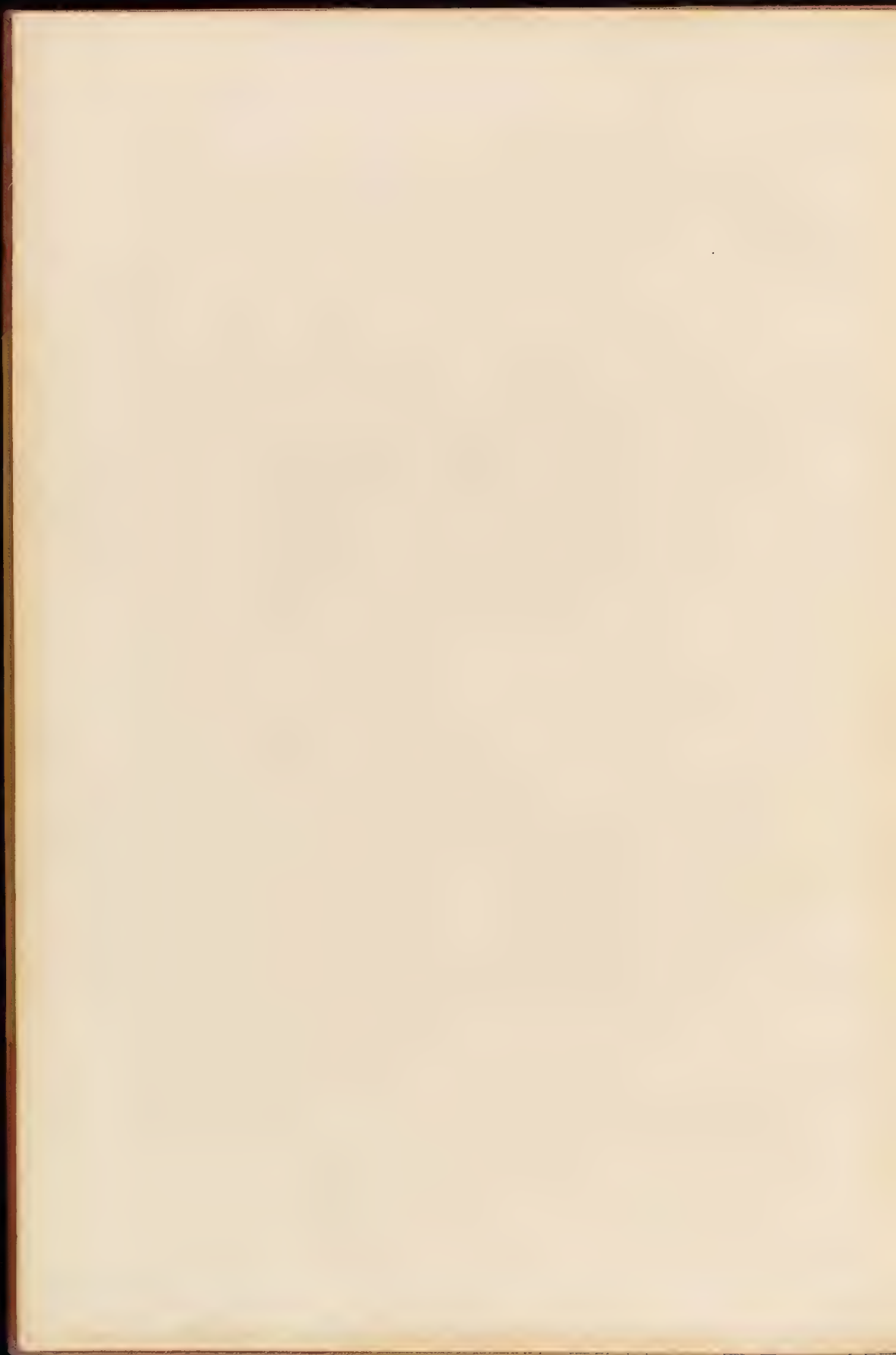
MILANO, ITALY



IL DUOMO DI MILANO



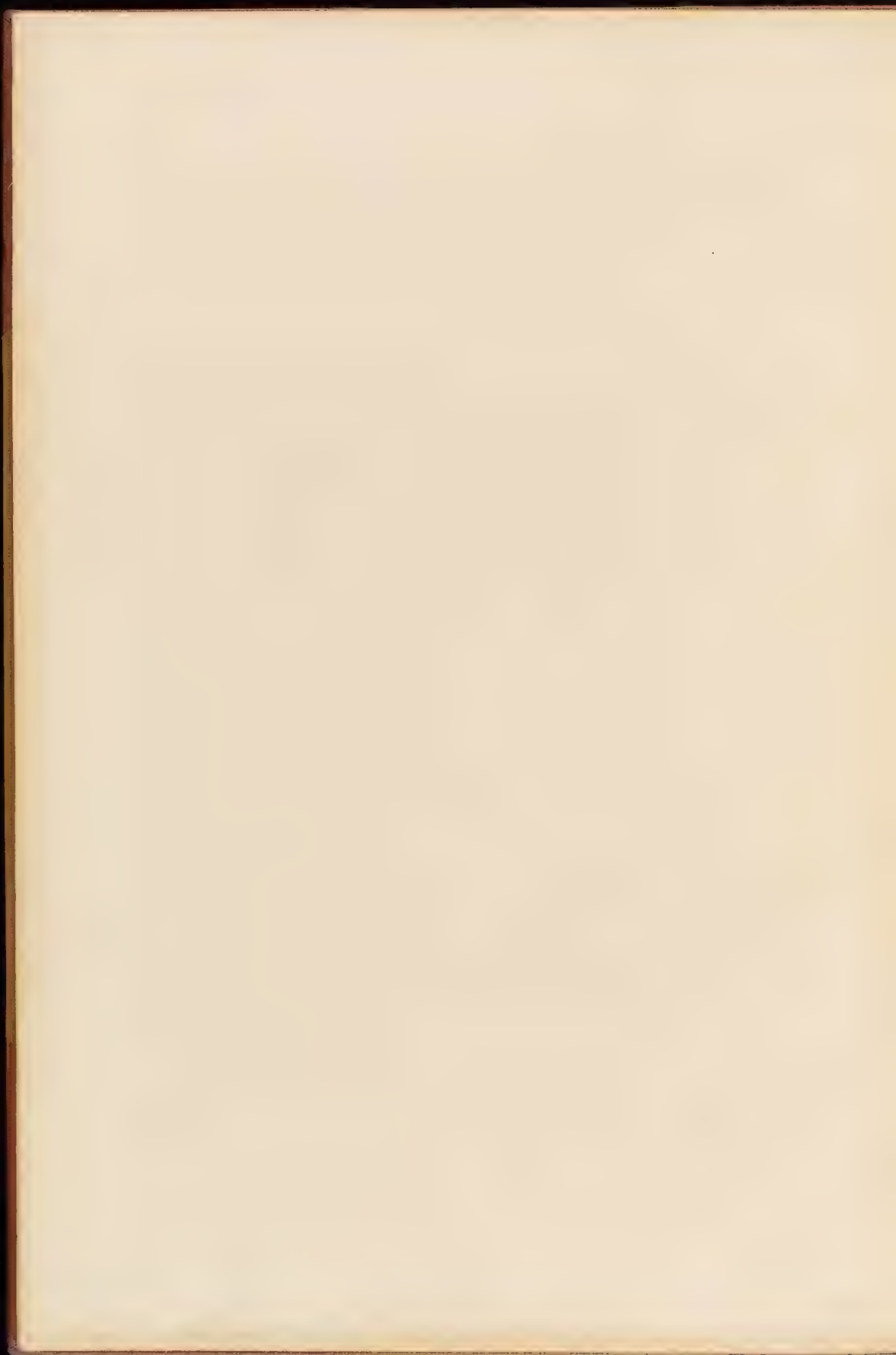
Fig. 1. - Veduta del Duomo.



IL DUOMO DI MILANO



L. A. C. A. F.



IL DUOMO DI MILANO



MILANO - LA GALLERIA DEL DUOMO

FOTO. ANTONIO MARIANI





P. 1. AR. IN DE VARCH

M. A. L. P. A. R. A. M.

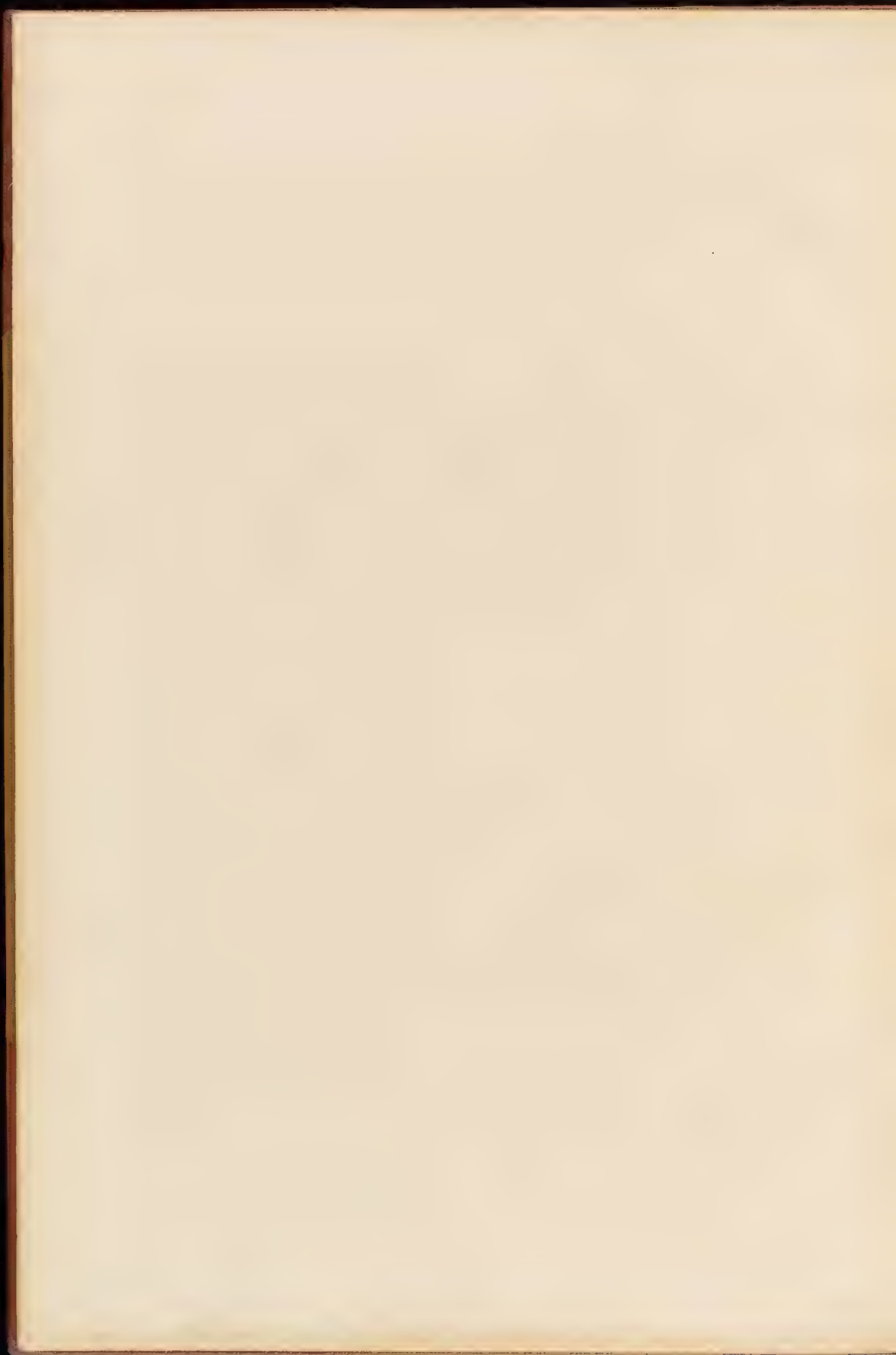
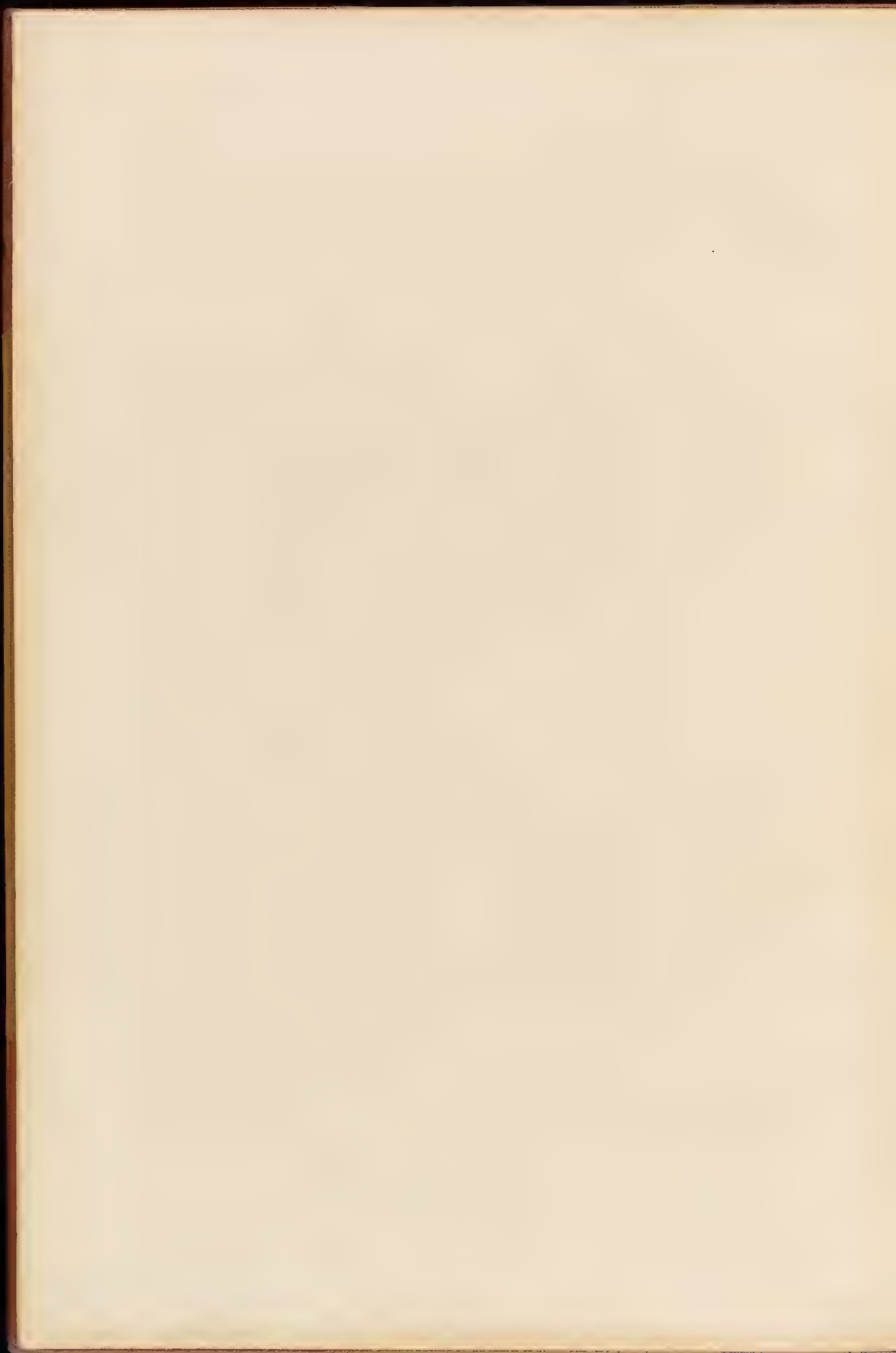
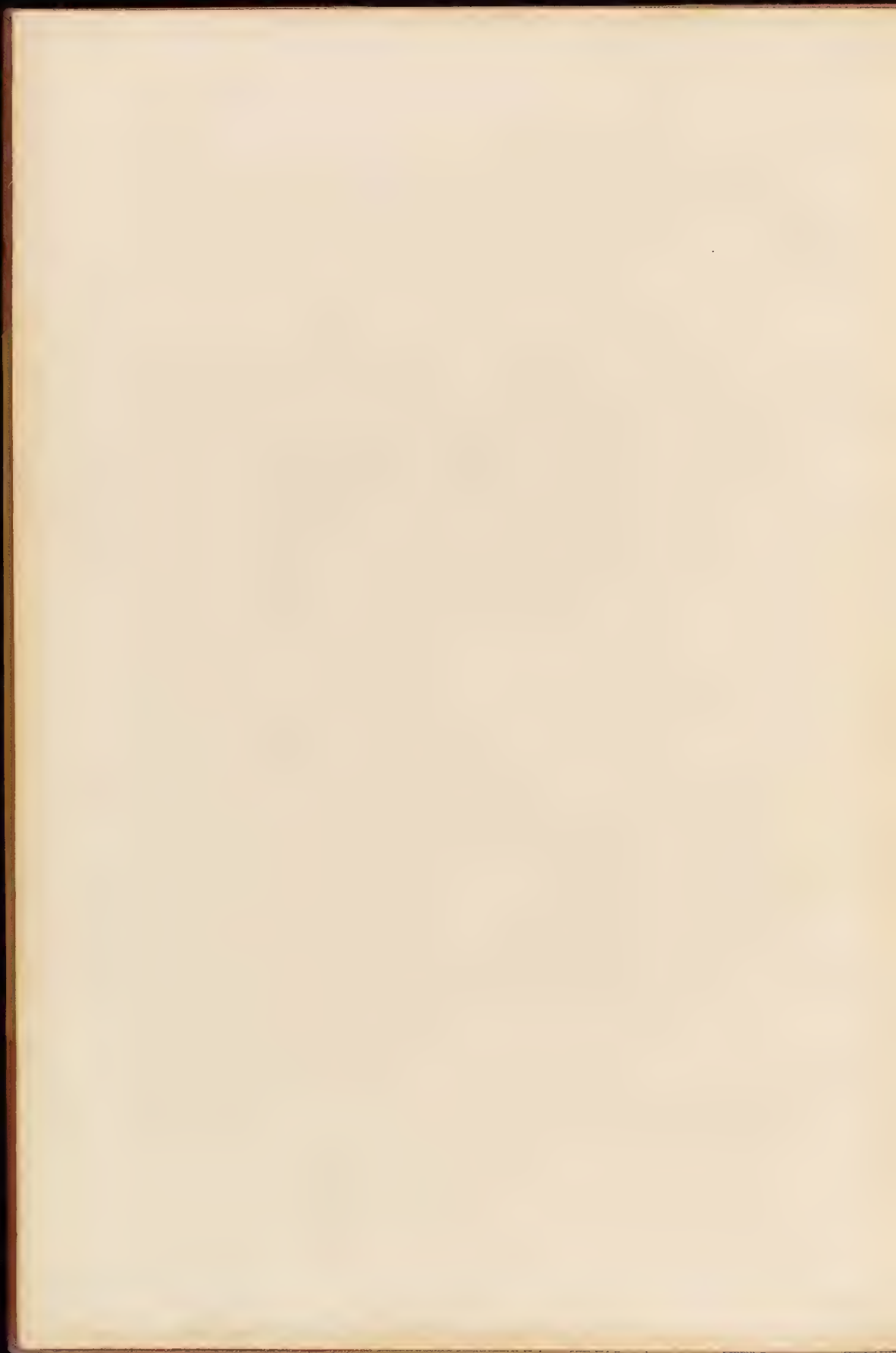




Fig. 1. ST. ANTON, COLOGNE.

Fig. 2. ST. ANTON, COLOGNE.





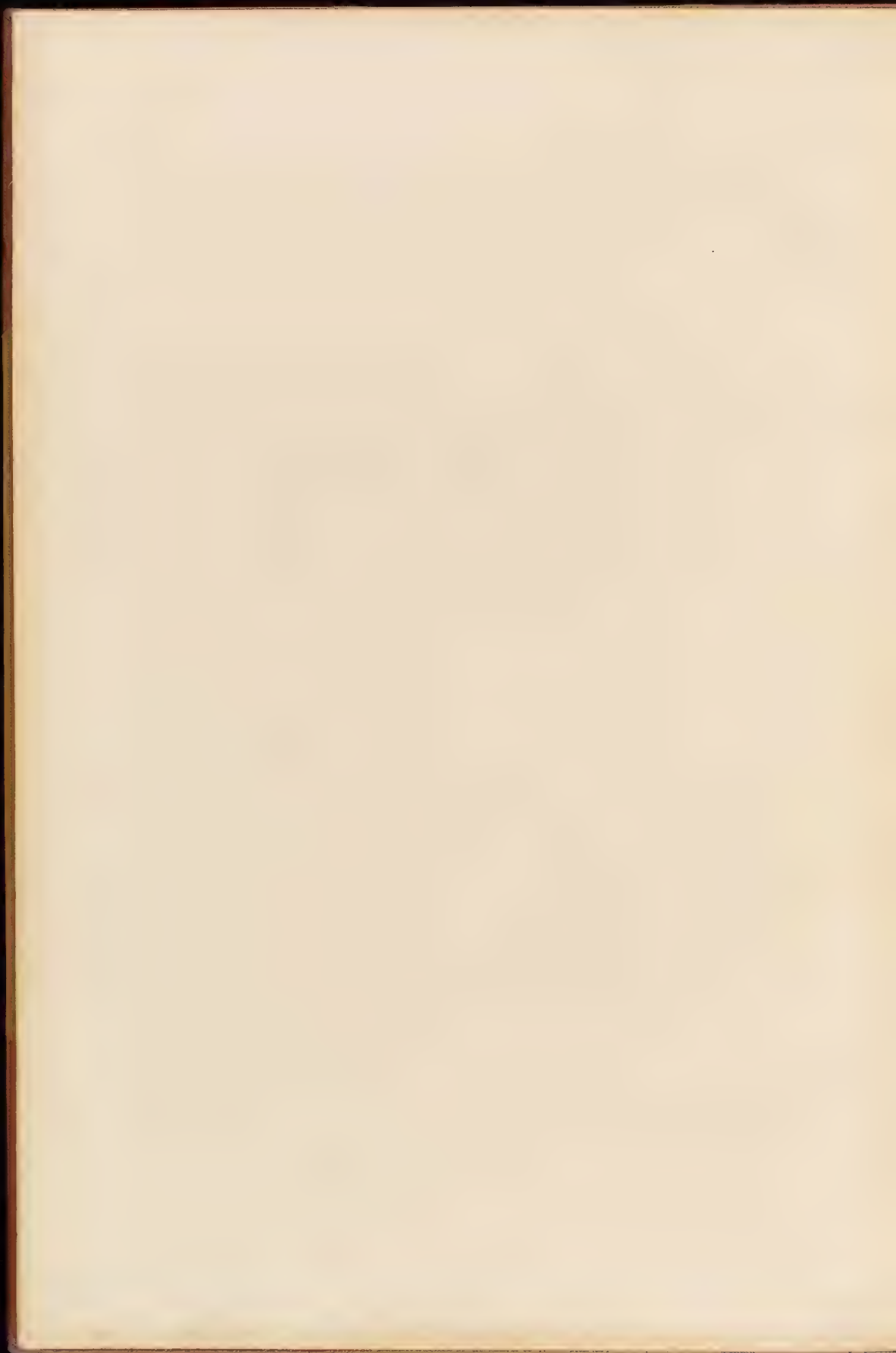
IL DUOMO DI MILANO



Foto. Arch. Stor. Mil.



Foto. Arch. Stor. Mil.

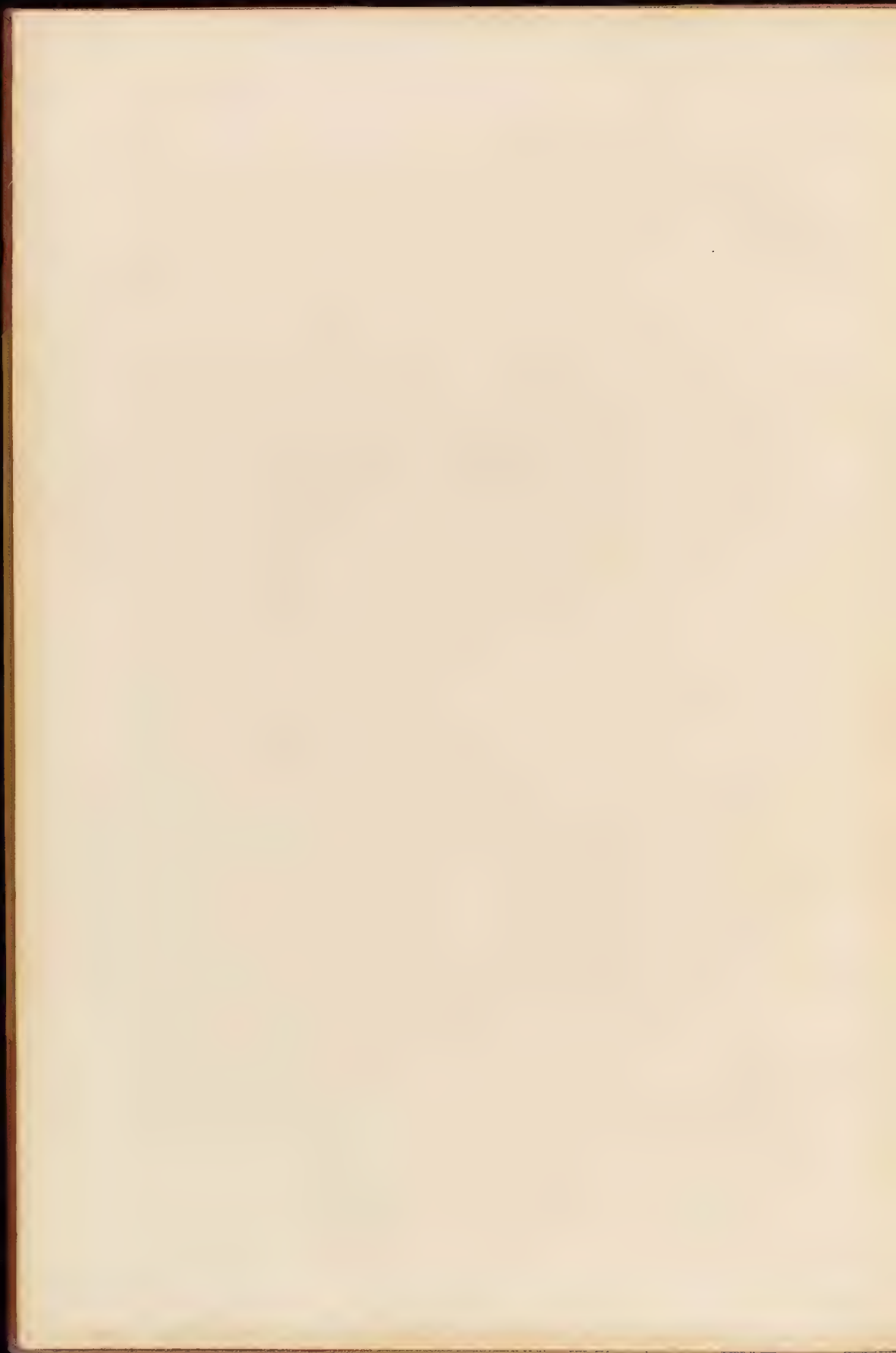




STATUA DEL SANTO



STATUA DEL SANTO



IL TEMPIO DI MILANO



FOTO ART. RE. ENRICH

MILANO - VIA DI S. PIETRO 4

FOTO A. T. BIANCHI





FIG. 1. - IL MUOVI. IL MILANO

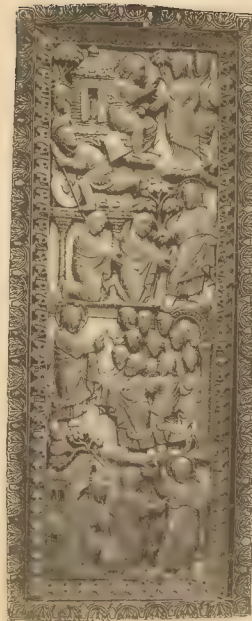
FIG. 2. - IL MUOVI. IL MILANO



IL DUOMO DI MILANO









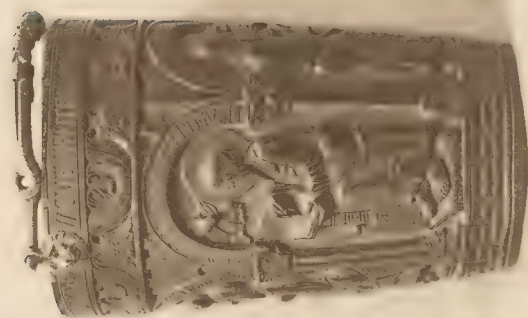


Fig. 1. - Vaso di metallo, sec. XV.

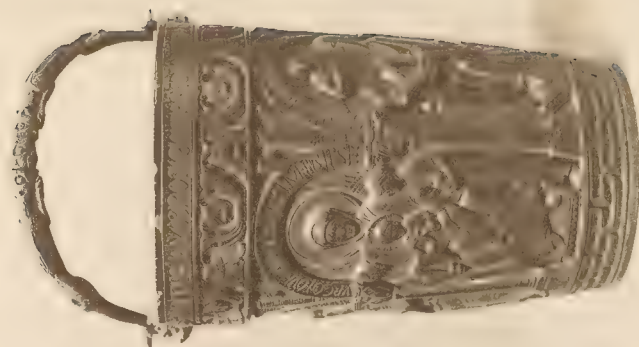


Fig. 2. - Vaso di metallo, sec. XV.

Fig. 1. - Vaso di metallo, sec. XV. Fig. 2. - Vaso di metallo, sec. XV.









6. TOP ANT. 20-22 MARCH

MATH VARY N OLSA 4



.L .TOM) .1 .11' .AL.)



PLATE 11

THE VIRGIN AND CHILD

PLATE 11

THE VIRGIN AND CHILD



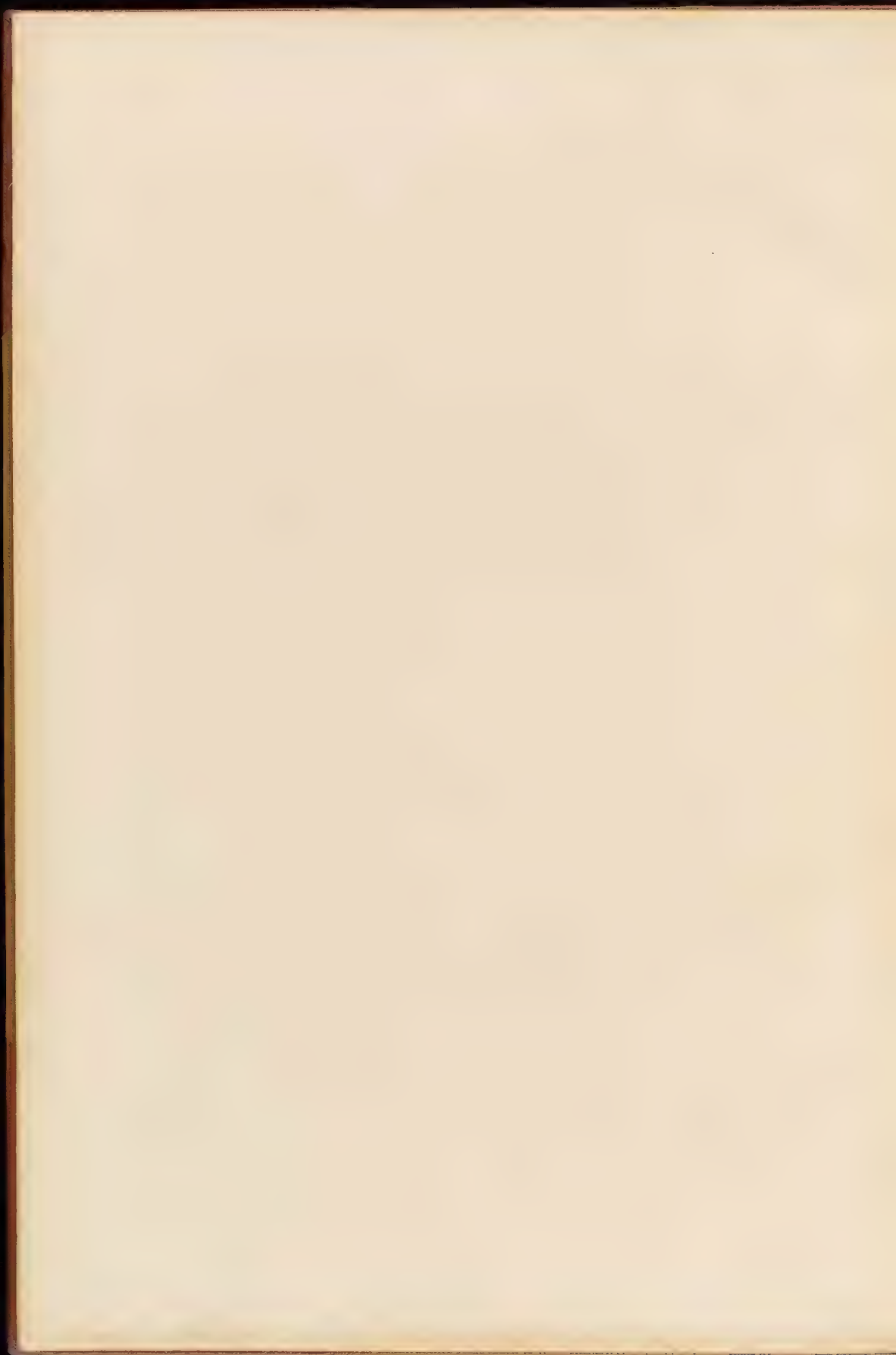
LA MADONNA DI MILANO



LA MADONNA DI MILANO

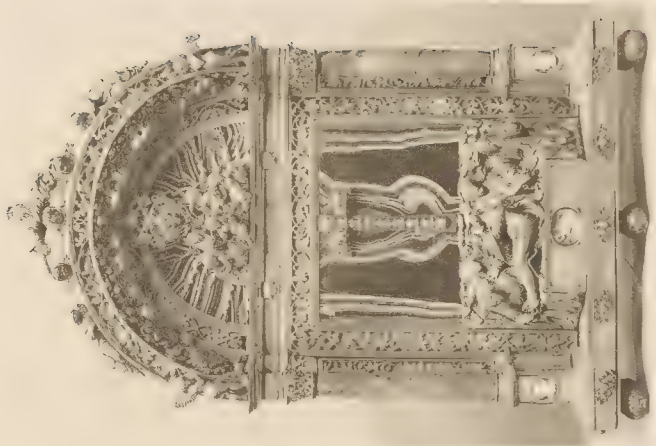
LA MADONNA DI MILANO

LA MADONNA DI MILANO





CIBORIO DEL DUOMO DI MILANO

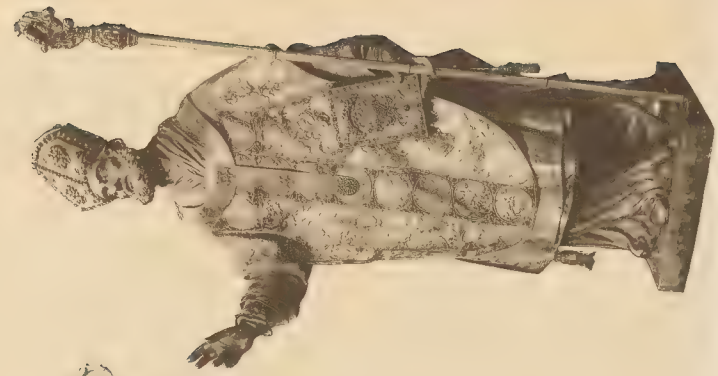


ALTARE





San Vittore, vescovo di Milano.

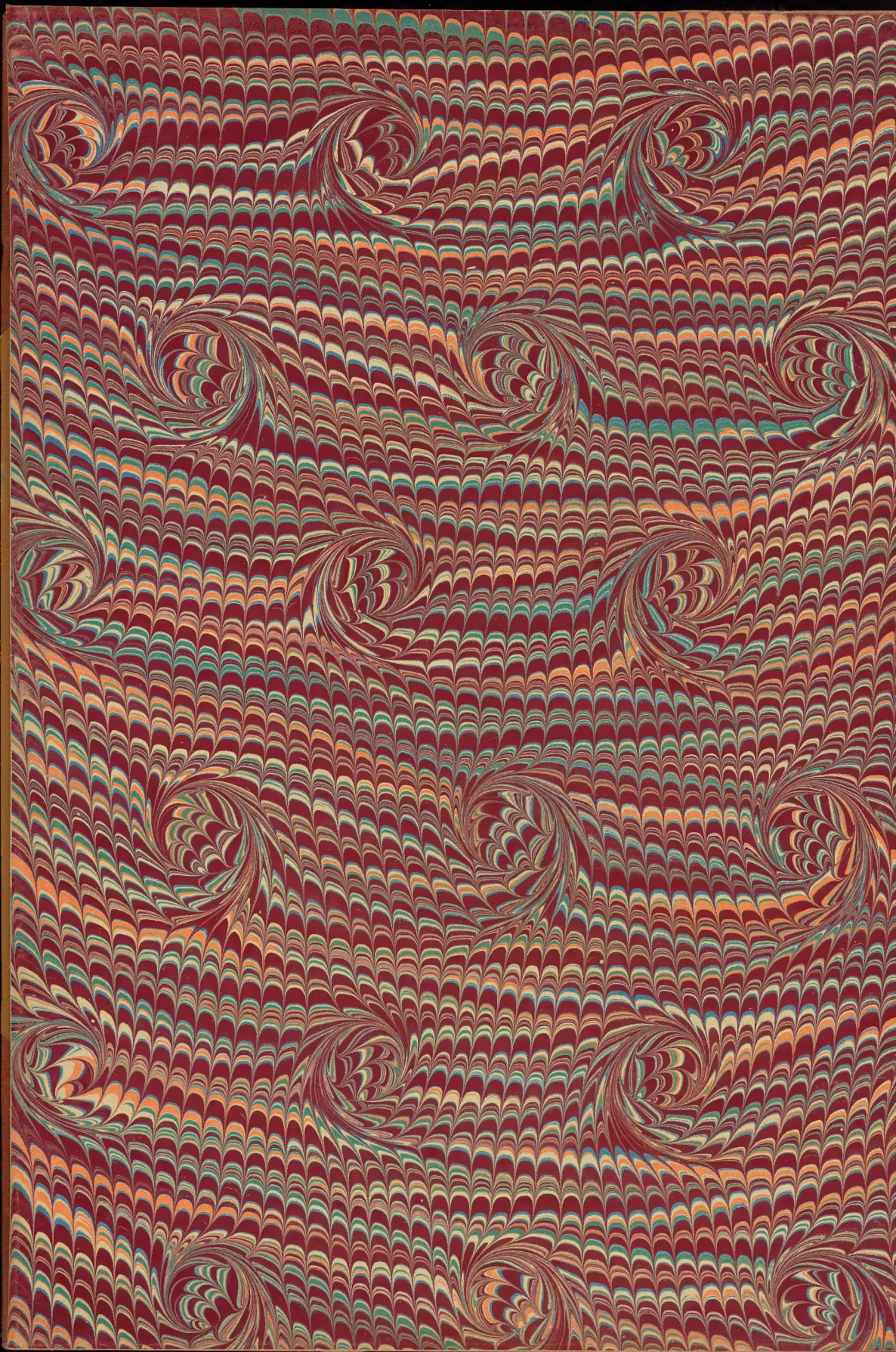


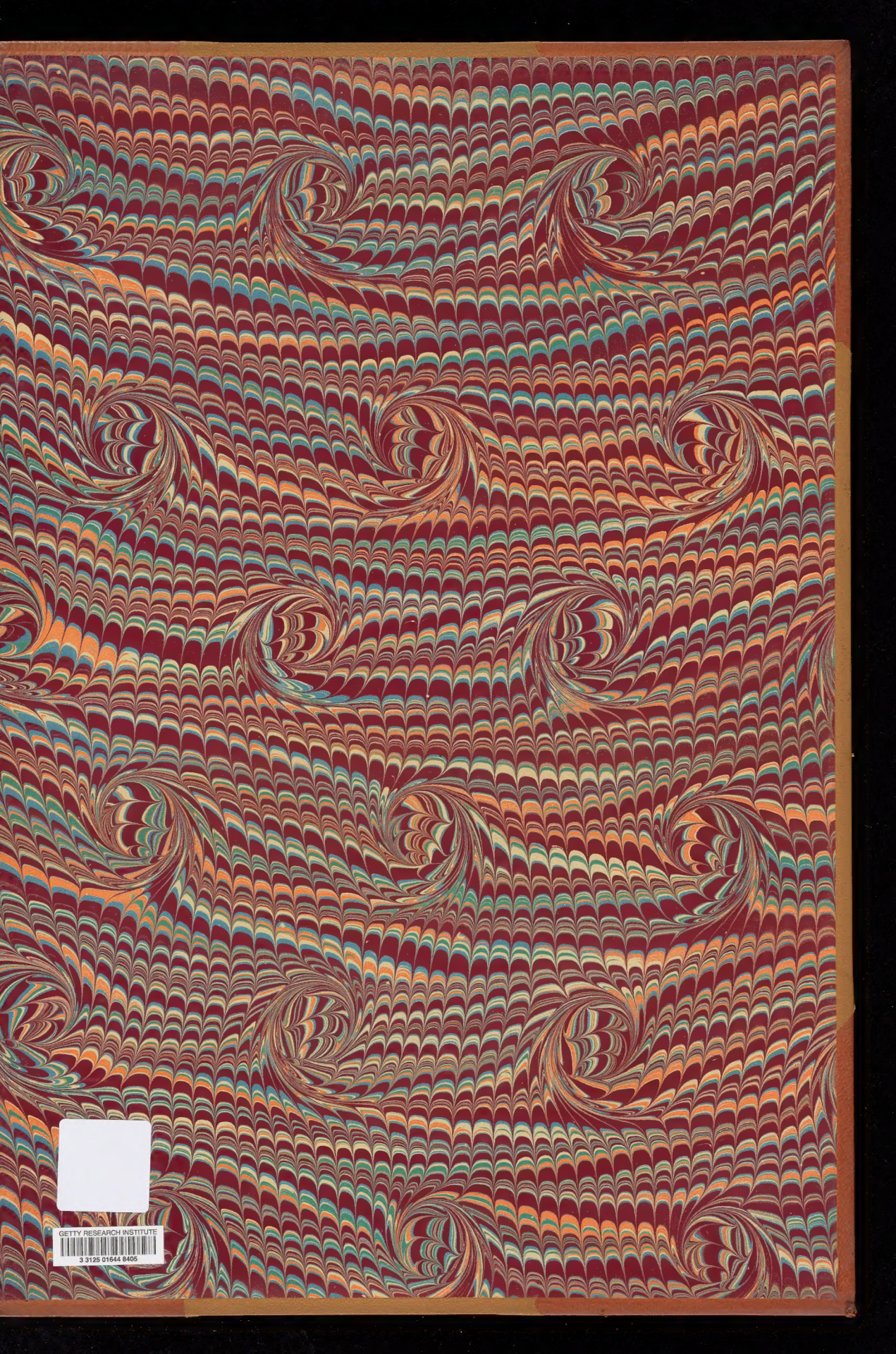
San Ambrogio, vescovo di Milano.

Statue of San Vittore, Bishop of Milan, and San Ambrogio, Bishop of Milan.









GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01644 8405

